
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00093638 5

PUBLIKATIONEN
DER
GESELLSCHAFT FÜR RHEINISCHE GESCHICHTSKUNDE
XIII.

GESCHICHTE
DER
KÖLNER MALERSCHULE

131 LICHTDRUCKTAFELN

MIT ERKLÄRENDEM TEXT

HERAUSGEGEBEN
VON
LUDWIG SCHEIBLER UND CARL ALDENHOVEN.

LÜBECK
VERLAG VON JOH. NÖHRING
1902.

GESCHICHTE

DER

KÖLNER MALERSCHULE



VON

CARL ALDENHOVEN.

LÜBECK
VERLAG VON JOH. NÖHRING
1902.


LIBRARY
JAN 16 1967
UNIVERSITY OF TORONTO

DEM TREUEN FREUNDE

DEUTSCHLANDS UND DER KUNST

DOMENICO GNOLI

IN ROM

GEWIDMET.

Stifter und Patrone

der

Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde.

Seine Majestät der Kaiser und König als Patron.

Ihre Königliche Hoheit die Prinzessin Adolf zu Schaumburg-Lippe, Prinzessin von Preussen als Patronin.

Seine Königliche Hoheit der Erbgrossherzog Friedrich von Baden, kommandierender General des VIII. Armeekorps, als Patron.

Der Rheinische Provinzialverband.

I. Stifter:

1. Herr Geh. Kommerzienrat Dr. iur. et phil. **Gustav von Mevissen**, Mitglied des Staatsrats und des Herrenhauses, Köln (1881); † 1899 Aug 13.
2. „ **Adolph von Carstanjen**, Majoratsherr, Berlin (1893); † 1900 Juni 24.
3. „ Geh. Kommerzienrat **Emil vom Rath**, Köln (1894).
4. Die **Dr. Joh. Friedr. Böhmer**'schen Nachlass-Administratoren und Testaments-Exekutoren, Frankfurt a. M. (1898).
5. Frau Witwe **Paul Stein**, **Elise**, geb. **von Mevissen**, Köln (1900).
6. Herr Geh. Kommerzienrat **Gust. Michels**, Köln (1900).
7. Frau Witwe Geh. Kommerzienrat **Dr. Gust. von Mevissen, Therese** geb. **Leiden,** Köln (1900); † 1901 Nov. 10.

II. Patrone:

1. Die Stadt **Aachen** (1881).
2. Herr Geh. Kommerzienrat **Otto Andreae**, Köln (1889).
3. Se. Durchlaucht der **Prinz Philipp von Arenberg**, Bischöfl. Geistl. Rat, päpstl. Geheimkämmerer und Domkapitular, Eichstätt (1881).
4. Die Stadt **Barmen** (1881).
5. Herr Baron **J. W. v. Boetzelaer**, Kaufmann, Bockum bei Krefeld (1901).
6. Die Stadt **Bonn** (1881).
7. Frau Rittmeister **Braun**, geb. **Freiin von Stumm,** Saarbrücken (1902).
8. Herr Kommerzienrat **Arthur Camphausen**, Bankier, Köln (1893).
9. „ **Peter von Carnap**, Elberfeld (1881).
10. Frau Witwe **Adolph von Carstanjen**, **Adele**, geb. **vom Rath,** Berlin (1901).
11. Die Stadt **Coblenz** (1888).

12. Herr Geheimrat Dr. **Karl Ad. Ritter v. Cornelius**, Prof., München (1881).
13. „ Kommerzienrat **J. Cüpper**, Tuchfabrikant, Aachen-Burtscheid (1893).
14. „ **Wilh. Theod. Deichmann**, Bankier, Köln (1902).
15. „ Geh. Kommerzienrat **Karl Delius**, Aachen (1889).
16. „ **Friedr. Daniel Freiherr von Diergardt**, Königl. Kammerherr, Rittergutsbesitzer, Haus Morsbroich bei Schlebusch (1881).
17. Die Stadt **Düren** (1891).
18. Die Stadt **Düsseldorf** (1881).
19. Die Stadt **Duisburg** (1881).
20. Die Stadt **Elberfeld** (1881).
21. Herr **Jakob Graf und edler Herr von und zu Eltz**, K. u. K. Kämmerer und Majoratsherr zu Vukovár (Slavonien) (1900).
22. „ **Karl Eltzbacher**, Rechtsanwalt und Bankier, Köln (1896).
23. Der Landkreis **Essen** (1892).
24. Die Stadt **Essen** (1896).
25. Herr Geh. Justizrat **Robert Esser**, Köln (1896).
26. „ **August Ferber**, Fabrikbesitzer, Aachen-Burtscheid (1892).
27. Frau Witwe **H. Foerster**, **Johanna** geb. **Thywissen**, Kempen (Rh.) (1892).
28. Herr Geh. Kommerzienrat **Karl Friederichs**, Stadtverordneter, Remscheid (1897).
29. „ **Alois Fritzen**, Landesrat a. D., Düsseldorf (1891).
30. „ **Gisbert Graf von Fürstenberg-Stammheim**, Excellenz, Königl. Kammerherr und Schlosshauptmann von Koblenz, Mitglied des Herrenhauses, Stammheim b. Mülheim (1889).
31. Die Stadt **M.-Gladbach** (1902).
32. Herr **Wilh. Gobbers** sen., Seidenfabrikant, Krefeld (1900).
33. „ **Matthias H. Göring**, Honnef (1881).
34. Frau Witwe **Friedr. Grillo**, Essen (1895).
35. „ Witwe Kommerzienrat Dr. **Hermann Grüneberg**, **Emilie**, geb. **Schmidtborn**, Rentnerin, Köln (1894).
36. Herr **Charles Eugene Günther**, Esquire, Kaufmann, London E. C. (1900).
37. Frau Witwe Kommerzienrat **Franz Karl Guilleaume**, **Antonie**, geb. **Gründgens**, Köln (1893).
38. Herr **Arnold Guilleaume**, Köln (1895).
39. „ Kommerzienrat **Max Guilleaume**, Köln (1892).
40. „ Kommerzienrat **Theodor v. Guilleaume**, Fabrikbesitzer, Köln (1889).
41. „ **Louis Hagen**, Bankier, Köln (1896).
42. „ Kommerzienrat **Franz Haniel**, Fabrikbesitzer, Düsseldorf (1895).
43. „ Kommerzienrat **Joh. N. Heidemann**, Köln (1900).
44. „ Geh. Kommerzienrat **August Heuser**, Stadtverordneter, Köln (1894).
45. „ Herr **August Freiherr von der Heydt**, Elberfeld (1902).
46. „ **Karl von der Heydt**, Bankier, Berlin (1889).
47. „ **Alfred Freiherr v. Hilgers**, Landgerichtspräsident, Trier (1895).
48. „ **Karl Eugen Graf und Marquis von und zu Hoensbroech**, Königl. Kammerherr, Schloss Türnich, Kr. Bergheim (1889).
49. „ **Eberhard Hoesch**, Düren (1891).

50. Herr Kommerzienrat **Wilhelm Hoesch**, Fabrikbesitzer, Düren (1900).
51. Die **Fürstl. Hohenzollern'sche Hofbibliothek**, Sigmaringen (1881).
52. Herr Geh. Justizrat Dr. **Hermann Hüffer**, Professor, Bonn (1897).
53. „ Justizrat **Franz Jansen**, Rechtsanwalt und beig. Bürgermeister a. D., Köln (1895).
54. Frau Witwe **Aug. Joest**, **Fanny**, geb. **Camphausen**, Köln (1894).
55. Herr **Heinrich Kellner**, Kaufmann, Köln-Deutz (1899).
56. „ **Ferd. Knops**, Tuchfabrikant, Aachen-Burtscheid (1901).
57. Der Herr **Erzbischof von Köln**, Dr. **Hubertus Simar**, Köln (1900).
58. Die Stadt **Köln** (1881).
59. Herr **Ernst Königs**, Kaufmann, Köln (1898).
60. Die Stadt **Krefeld** (1881).
61. Herr Wirkl. Geheimrat Dr. ing. **F. A. Krupp**, Excellenz, Mitglied des Staatsrats und des Herrenhauses, Bredeney, Ldkr. Essen (1884).
62. „ **Georg Küppers-Loosen**, Kaufmann, Köln (1899).
63. „ Dr. **Ernst Landsberg**, Professor, Bonn (1899).
64. „ **Gottlieb Langen**, Burg Zieverich (1897).
65. „ **Hans Karl Leiden**, Kgl. Niederländischer Konsul, Köln (1895).
66. Frau Witwe **Freifrau Theod. von Liebieg**, **Angelika**, geb. **Clemens**, Schloss Gondorf bei Coblenz und Reichenberg (Böhmen) (1891).
67. Herr Geh. Justizrat Dr. **Hugo Loersch**, Professor, Mitglied des Herrenhauses und Kronsyndikus, Bonn (1890).
68. „ Kommerzienrat **Gustav Mallinckrodt**, Köln (1896).
69. „ Dr. jur. **Gustav Mallinckrodt jr.**, Köln (1892).
70. „ Dr. **Paul Mallinckrodt**, Rittergutsbesitzer, Schloss Wachendorf (1899).
71. „ **Julius Marcus**, Baden-Baden (1896).
72. „ Justizrat Dr. jur. **Karl Mayer-Leiden**, Rechtsanwalt, Brühl (1894).
73. Frl. **Mathilde von Mevissen**, Köln (1893).
74. „ **Melanie von Mevissen**, Köln (1899).
75. Herr Geh. Kommerzienrat **Gustav Michels**, Mitglied des Herrenhauses, Köln (1881).
76. „ **Graf Wilhelm von Mirbach-Harff**, Fideikommissbesitzer, Schloss Harff (1901).
77. Die Stadt **Mülheim a. Rh.** (1881).
78. Der Kreis **Mülheim a. d. Ruhr** (1892).
79. Herr Kommerzienrat Dr. jur. **Jos. Neven-DuMont**, Kaufmann und Stadtverordneter, Köln (1898).
80. Frau Witwe **Emil Oelbermann**, **Laura**, geb. **Nickel**, Köln (1897).
81. Herr **Albert Freiherr von Oppenheim**, Kgl. sächs. Generalkonsul, Köln (1888).
82. „ **Eduard Freiherr von Oppenheim**, K. K. österr.-ungar. Generalkonsul, Köln (1889).
83. „ **Wilh. Oswald**, Bergassessor a. D., Coblenz (1896).
84 Frau Witwe **Wilh. Peill**, **Paula**, geb. **Korte**, Köln (1901).

85. Herr Geh. Regierungsrat **Ludwig Pelzer**, Oberbürgermeister a. D., Aachen (1896).
86. „ **Eugen Pfeifer**, Gutsbesitzer, Köln (1892).
87. „ Kommerzienrat **Valentin Pfeifer**, Fabrikbesitzer, Köln (1889).
88. „ Geh. Kommerzienrat **Emil vom Rath**, Stadtverordneter, Köln (1881).
89. „ **Adolf Ratjen**, Landgerichtspräsident, Kiel (1881).
90. Frau Witwe Kommerzienrat **Eugen Rautenstrauch**, **Adele**, geb. **Joest**, Köln (1901).
91. Der Kreis **Rees** (1897).
92. Herr **Karl Reichensperger**, Landgerichtspräsident, Aurich (1896).
93. Die Stadt **Remscheid** (1902).
94. Herr Kommerzienrat **Karl Röchling**, Fabrikbes., Saarbrücken (1895).
95. „ Kais. Wirkl. Geheimrat Dr. **von Rottenburg**, Excellenz, Kurator der Universität Bonn, Bonn (1897).
96. Der Kreis **Saarbrücken** (1892).
97. Se. Durchlaucht der **Fürst Alfred zu Salm-Reifferscheid**, Schloss Dyck (1902).
98. Herr Dr. **Max von Sandt**, Kgl. Landrat des Landkreises Bonn, Bonn (1899).
99. Se. Erlaucht der **Reichsgraf Heinrich von Schaesberg-Dilborn**, Schloss Thannheim bei Leutkirch (Württemberg) (1881).
100. Herr **Karl Scheibler**, Fabrikbesitzer, Köln (1896).
101. Frau Witwe Geh. Kommerzienrat **Wilh. Scheidt**, **Auguste** geb. **Holthaus**, Kettwig a. d. Ruhr (1899).
102. Herr **Herm. Schelleckes**, Kaufmann, Krefeld (1902).
103. Frau Witwe **Alexander Schoeller**, **Adele**, geb. **Carstanjen**, Düren (1892).
104. Herr Ober-Präsidial-Rat a. D. Dr. **Klemens Freiherr v. Schorlemer**, Kgl. Kammerherr, Vorsitzender der Landwirtschaftskammer der Rheinprovinz, Mitglied des Herrenhauses, Lieser (1899).
105. „ **Graf Franz von Spee**, Kgl. Kammerherr und Schlosshauptmann von Düsseldorf, Mitglied des Herrenhauses, Schloss Heltorf (1885).
106. Frau Witwe Kommerzienrat **Konrad Startz**, **Marie**, geb. **Nütten**, Aachen (1893).
107. „ Witwe **Paul Stein**, **Elise**, geb. **von Mevissen**, Köln (1888).
108. Herr **Lebrecht Stein**, Seidenfabrikant, Langenberg (Rheinland) (1889).
109. „ Kommerzienrat **Pet. Jos. Stollwerck**, Fabrikbesitzer, Köln (1900).
110. Der Herr **Bischof von Trier**, **Dr. Felix Korum**, Trier (1886).
111. Die Stadt **Trier** (1881).
112. Herr Kommerzienrat **Julius Vorster**, Fabrikbesitzer, Köln (1892).
113. „ **Karl Wahlen**, Fabrikbesitzer, Köln (1898).
114. „ Geh. Kommerzienrat **Julius Wegeler**, Coblenz (1881).
115. Se. Durchlaucht der **Fürst Wilhelm zu Wied**, Neuwied (1881).
116. Herr **Hans Zanders**, Fabrikant, Berg.-Gladbach (1900).
117. „ **Richard Zanders**, Fabrikant, Berg.-Gladbach (1893).
118. „ N. N. (1900).

Verstorbene Patrone:

Ihre Majestät die **Kaiserin** und **Königin Augusta** (1881), † 1890 Jan. 7.

Ihre Majestät die **Kaiserin** und **Königin Friedrich** (1895), † 1901 Aug. 5.

1. Herr Wirkl. Geheimrat Dr. **von Bardeleben**, Excellenz, Oberpräsident a. D., Berlin (1881), † 1890 Jan. 8.
2. „ Professor Dr. **Julius Baron**, Bonn (1892), † 1898 Juni 9.
3. „ **Friedr. Wilh. Blees**, kais. Bergmeister, Queuleu bei Metz (1895), † 1895 Aug. 16.
4. Frau **F. W. Blees**, Queuleu (1895), † 1898 Juni 16.
5. Herr Geh. Kommerzienrat **Eugen von Boch**, Mettlach (1889), † 1898 Nov. 12.
6. „ **Adolph von Carstanjen**, Berlin (1883), † 1900 Juni 24.
7. „ Dr. med. **H. J. R. Claessen**, Köln (1881), † 1883 Okt. 17.
8. „ Wirkl. Geheimrat Dr. **Heinrich von Dechen**, Excellenz, Bonn (1881), † 1889 Febr. 5.
9. Frau Geheimrat **Lila Deichmann-Schaaffhausen**, Köln (1881), † 1888 Juli 7.
10. Herr Kommerzienrat **Theodor Deichmann**, Köln (1881), † 1895 Juli 25.
11. Frau Witwe **Theodor Deichmann**, Köln (1895), † 1901 April 7.
12. Herr **Karl Graf und edler Herr von und zu Eltz**, Eltville (1881), † 1900 Mai 26.
13. „ **August Elven**, Köln (1889), † 1891 April 28.
14. „ **Ludwig Levin Freiherr von Elverfeldt**, Elberfeld (1881), † 1885 Mai 23.
15. „ **Johann Maria Farina**, Köln (1889), † 1892 Febr. 26.
16. „ **Freiherr Theodor von Geyr zu Schweppenburg**, Kgl. Kammerherr, beigeordneter Bürgermeister, Aachen (1881), † 1882 Juli 3.
17. „ Kommerzienrat Dr. **Herm. Grüneberg**, Köln (1890), † 1894 Juni 7.
18. „ Geh. Kommerzienrat **Emil Haldy**, St. Johann (1889); † 1901 Nov. 25.
19. „ Geh. Kommerzienrat **Hugo Haniel**, Ruhrort (1881), † 1893 Dec. 15.
20. „ Geh. Kommerzienrat **Alex. von Heimendahl**, Krefeld (1888), † 1890 Dec. 29.
21. „ Geh. Kommerzienrat **Leop. Hoesch**, Düren (1889), † 1899 April 21.
22. „ **Otto Jordan**, Coblenz (1895), † 1900 April 9.
23. „ Kommerzienrat **F. W. Königs**, Köln (1881), † 1882 Okt. 6.
24. „ Kardinal-Erzbischof Dr. **Phil. Krementz**, Köln (1886), † 1899 Mai 6.
25. „ Geh. Kommerzienrat **Eugen Langen**, Köln (1881), † 1895 Okt. 2.
26. „ **Ernst Leyendecker**, Köln (1893), † 1902 Febr. 6.
27. „ Kommerzienrat **Wilhelm Leyendecker**, Köln (1889), † 1891 Juni 18.
28. „ **Theodor Freiherr von Liebieg**, Schloss Gondorf (1889), † 1891 Sept. 8.
29. „ **Ludwig von Lilienthal**, Elberfeld (1881), † 1893 Juni 1.
30. „ Kommerzienrat **Julius Marcus**, Köln (1889), † 1893 Jan. 4.
31. „ Geh. Kommerzienrat Dr. **Gustav von Mevissen**, Köln (1881), † 1899 Aug. 13.
32. Frau Geh. Kommerzienrat Dr. **Gustav von Mevissen**, Köln (1899), † 1901 Nov. 10.

33\. Herr **Graf Ernst von Mirbach-Harff**, Schloss Harff (1882). † 1901 Mai 29.
34\. „ **Graf Wilh. von Mirbach-Harff**, Schloss Harff (1881), † 1882 Juni 19.
35\. „ Geh. Medizinalrat Prof. Dr. **Albert Mooren**, Düsseldorf (1881), † 1899 Dec. 31.
36\. „ **Hermann von Mumm**, Kgl. Dän. General-Konsul, Köln (1881), † 1887 Juli 16.
37\. „ **August Neven-DuMont**, Köln (1889), † 1896 Sept. 7.
38\. „ **Emil Oelbermann**, Köln (1893), † 1897 Mai 1.
39\. „ Geh. Regierungsrat **Dagobert Oppenheim**, Köln (1881), † 1889 Juli 25.
40\. „ **Wilh. Peill**, Köln (1896), † 1901 April 4.
41\. „ Kommerzienrat **Emil Pfeifer**, Köln (1881), † 1889 Sept. 20.
42\. „ **Eduard Puricelli**, Trier (1881), † 1893 Dec. 4.
43\. Frau **Ed. Puricelli**, Trier (1893), † 1899 Febr. 5.
44\. „ **Fanny Puricelli**, Rheinböllerhütte (1881), † 1896 Nov. 16.
45\. Herr **Arthur vom Rath**, Köln (1897), † 1901 Aug. 23.
46\. „ Kommerzienrat **Eugen Rautenstrauch**, Köln (1891). † 1900 Mai 18.
47\. „ Kommerzienrat **Val. Rautenstrauch**, Trier (1881), † 1884 Okt. 19.
48\. „ Geh. Kommerzienrat **Wilh. Scheidt**, Kettwig (1894), † 1896 März 27.
49\. „ Weihbischof Dr. **Herm. Jos. Schmitz**, Köln (1895), † 1899 Aug. 21.
50\. „ **Alexander Schöller**, Düren (1890), † 1892 Febr. 26.
51\. „ Beigeordneter **Ludw. Friedr. Seyffardt**, Krefeld (1888), † 1901 Jan. 26.
52\. „ **Graf August von Spee**, Königl. Kammerherr, Schlosshauptmann von Brühl, Schloss Heltorf (1881), † 1882 Aug. 25.
53\. „ Kommerzienrat **Konrad Startz**, Aachen (1889), † 1893 Sept. 30.
54\. „ Landgerichts-Referendar **Adolf Wekbeker**, Düsseldorf (1881), † 1882 Nov. 16.
55\. „ Kommerzienrat **Victor Wendelstadt**, Köln (1881), † 1884 Juli 15.

Vorstand der Gesellschaft (bis zum 31. Dezember 1903).

Prof. Dr. **Joseph Hansen**, Archivdirektor, Köln-Lindenthal, Lindenburger Allee 35, Vorsitzender.

Geh. Regierungsrat Dr. **Moriz Ritter**, Professor, Bonn, Riesstrasse 6, stellvertretender Vorsitzender.

Geh. Justizrat Dr. **Hugo Loersch**, Professor, Bonn, Lennéstrasse 21, Schriftführer.

Prof. Dr. **Eberhard Gothein**, Bonn, Goethestrasse 5, stellvertretender Schriftführer.

Dr. jur. **Gustav Mallinckrodt**, Köln, Sachsenring 77, Schatzmeister.

Geh. Kommerzienrat **Emil vom Rath**, Köln, Kaiser-Wilhelm-Ring 15, stellvertretender Schatzmeister.

Archivrat Dr. **Becker**, Königl. Archivdirektor, Coblenz.
Becker, Oberbürgermeister, Köln.
Geh. Regierungsrat Dr. **v. Bezold**, Professor, Bonn.
Dr. **Clemen**, Provinzialkonservator, Professor, Bonn.
Geh. Kommerzienrat **Friederichs**, Remscheid.
Geh. Justizrat Dr. **Hüffer**, Professor, Bonn.
Archivrat Dr. **Ilgen**, Königl. Archivdirektor, Düsseldorf.
Marx, Oberbürgermeister, Düsseldorf.
Geh. Kommerzienrat **Michels**, Köln.
Geh. Regierungsrat Dr. **Nissen**, Professor, Bonn.
Geh. Regierungsrat **Pelzer**, Oberbürgermeister a. D., Aachen.
Wirkl. Geheimrat Dr. **v. Rottenburg**, Excellenz, Kurator der Universität, Bonn.
Geh. Kommerzienrat **Wegeler**, Coblenz.

Vertreter des Provinzialverbandes im Vorstande:

Herr **Freiherr von Solemacher-Antweiler**, Excellenz, Königl. Kammerherr und Schlosshauptmann von Brühl, Mitglied des Herrenhauses, Rittergutsbesitzer, Bonn.

Ehrenmitglieder des Vorstandes:

Dr. **Höhlbaum**, Professor, Giessen.
Ratjen, Landgerichtspräsident, Kiel.
Geh. Archivrat Dr. **Harless**, Archivdirektor a. D., Düsseldorf.

Satzungen

der

Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde.

(Gegründet am 1. Juni 1881, mit den Rechten einer juristischen Person ausgestattet durch Allerhöchsten Erlass vom 9. August 1889.)

§ 1.

Die **Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde** hat den Zweck, die Forschungen über die Geschichte der Rheinlande dadurch zu fördern, dass sie Quellen der rheinischen Geschichte in einer den Forderungen der Wissenschaft entsprechenden Weise herausgibt.

Der Sitz der Gesellschaft ist Köln.

§ 2.

1. Stifter der Gesellschaft sind diejenigen, welche wenigstens eintausend Mark in die Kasse der Gesellschaft einzahlen.

2. Patrone der Gesellschaft sind diejenigen, welche einen Jahresbeitrag von mindestens einhundert Mark auf drei Jahre zu zahlen sich verpflichten.

3. Mitglieder der Gesellschaft sind diejenigen Forscher auf dem Gebiete der rheinischen Geschichte oder auf verwandten Gebieten, welche entweder

a) bei Gründung der Gesellschaft als Mitglieder beigetreten sind, oder

b) später auf Vorschlag des Vorstandes durch die Gesellschaft in ihren Hauptversammlungen ernannt werden.

§ 3.

Die für ihre Zwecke erforderlichen Geldmittel entnimmt die Gesellschaft:

1. dem Kapitalbestande, welcher am 1. Januar 1889 Mark 29 986,96 betrug,
2. der Stiftung des Geh. Kommerzienrats Dr. jur. G. von Mevissen in der Höhe von Mark 3000 und zukünftigen Stiftungen,
3. den Beiträgen der Patrone,
4. den von der Staatsregierung und der Provinz zu erbittenden Zuschüssen,
5. dem Verkauf der Publikationen.

Die einmal bewilligten Beiträge unter 3 werden forterhoben, so lange sie nicht abgemeldet sind; mit ihrem Wegfall hört das Patronat auf.

§ 4.

Die Beiträge der Stifter bilden einen bleibenden Vermögensbestand, dessen Zinserträge jährlich den laufenden Einnahmen überwiesen werden.

Im übrigen ist für die Vermögensverwaltung der § 39 der Vormundschaftsordnung vom 5. Juli 1875 massgebend.

Die der Gesellschaft gehörigen Inhaberpapiere sind beim Erwerbe durch den Vorsitzenden oder dessen Stellvertreter ausser Cours zu setzen.

§ 5.

Den Stiftern und Patronen sowie den Mitgliedern des Vorstandes werden die Publikationen der Gesellschaft unentgeltlich geliefert. Den Mitgliedern der Gesellschaft wird jede einzelne Publikation für zwei Drittel des Ladenpreises geliefert.

§ 6.

Ein aus 19 Personen bestehender Vorstand leitet die Gesellschaft und vertritt sie Behörden und Privatpersonen gegenüber mit dem Rechte der Substitution in allen Angelegenheiten, einschliesslich derjenigen, welche nach den Gesetzen einer besonderen Vollmacht bedürfen.

Der Vorstand wird durch die Hauptversammlung aus den Stiftern, Patronen und Mitgliedern der Gesellschaft gewählt.

Das Amt der Vorstandsmitglieder erlischt durch Tod, Niederlegen und Verlassen des Gesellschaftsgebietes, als welches in dieser Hinsicht die Provinzen Rheinland, Westfalen und der Regierungsbezirk Wiesbaden anzusehen sind.

Dem Minister für geistliche, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten und dem Provinzialverbande der Rheinprovinz wird vorbehalten, den Vorstand durch je ein weiteres Mitglied zu verstärken, so lange die Arbeiten der Gesellschaft aus Mitteln des Staates, bezw. der Provinz unterstützt werden.

Zur Legitimation des Vorstandes nach aussen dient eine Bescheinigung des Bürgermeisteramtes der Stadt Köln, welchem die jedesmaligen Wahlverhandlungen sowie die Ernennungen des Staates und der Provinz mitzuteilen sind.

§ 7.

Der Vorstand kann seine Befugnisse für einzelne Angelegenheiten oder bestimmte Geschäfte einzelnen seiner Mitglieder oder aus seiner Mitte gewählten Kommissionen übertragen.

An der Bestimmung des § 8 über die Urkunden, welche die Gesellschaft vermögensrechtlich verpflichten, wird hierdurch nichts geändert.

§ 8.

Der Vorstand wählt aus seiner Mitte auf je drei vom 1. Januar 1889 ab laufende Jahre einen Vorsitzenden, einen Schatzmeister, einen Schriftführer und für jeden derselben einen Stellvertreter. Wird eines dieser Ämter erledigt, so wird ein Ersatzmann für den Rest der Amtszeit gewählt.

Urkunden, welche die Gesellschaft vermögensrechtlich verpflichten, sind unter deren Namen vom Vorsitzenden oder dessen Stellvertreter und ausserdem von einem anderen Vorstandsmitgliede zu vollziehen.

§ 9.

Der Vorsitzende leitet die Verhandlungen des Vorstandes sowie der Hauptversammlung.

Er beruft den Vorstand, so oft dies die Lage der Gesellschaft erfordert, auch sobald drei Mitglieder des Vorstandes dies beantragen. Die Einladung erfolgt schriftlich unter Mitteilung der Tagesordnung.

§ 10.

Zur Beschlussfähigkeit des Vorstandes ist die Anwesenheit von neun Vorstandsmitgliedern, zu Beschlüssen die absolute Stimmen-

mehrheit der anwesenden Vorstandsmitglieder erforderlich. Bei Stimmengleichheit entscheidet der Vorsitzende.

Über die Verhandlungen nimmt der Schriftführer ein Protokoll auf, welches von ihm und dem Vorsitzenden vollzogen und gleich den übrigen Akten vom Vorsitzenden aufbewahrt wird.

§ 11.

Der Schatzmeister führt und verwahrt die Kasse der Gesellschaft. Er hat dem Vorstande jährlich eine mit Belegen versehene Übersicht des Vermögensbestandes einzureichen, welche zu den Akten genommen wird. Diese Übersicht umfasst das abgelaufene Geschäftsjahr, welches vom 1. Januar bis 31. Dezember gerechnet wird, und wird in der ersten Vorstandssitzung des neuen Jahres vorgelegt.

§ 12.

Zum Geschäftskreise der Hauptversammlung, in welcher jeder persönlich erscheinende Stifter, Patron oder Mitglied der Gesellschaft Stimmrecht hat, — die Städte, welche Stifter oder Patrone sind, werden vertreten durch ihre Bürgermeister, andere Korporationen oder Vereine durch die von ihnen Beauftragten, — gehört:

1. die Wahl und Ergänzung des Vorstandes (§ 6),
2. die Wahl von Mitgliedern der Gesellschaft nach § 2 No. 3, b,
3. die Entgegennahme des Berichtes, welchen der Vorstand über die Arbeiten des letzten und den Arbeitsplan des nächsten Jahres erstattet,
4. die Entlastung des Schatzmeisters wegen der Rechnung über das abgelaufene Jahr,
5. jede Änderung der Satzungen,
6. die etwaige Auflösung der Gesellschaft und die Verfügung über das bei der Auflösung vorhandene Vermögen.

§ 13.

Die Hauptversammlung findet jährlich in den ersten drei Monaten statt.

Der Vorstand stellt die Tagesordnung fest. Der Vorsitzende ladet die Stifter, Patrone und Mitglieder durch Zuschrift unter Mitteilung der Tagesordnung ein.

Ausserordentliche Hauptversammlungen finden statt, so oft der Vorstand dies für erforderlich hält, sowie wenn 20 stimmberechtigte

Personen schriftlich beim Vorstande einen hierauf gerichteten mit Gründen versehenen Antrag stellen, und zwar im letzteren Falle binnen sechs Wochen.

§ 14.

Zur Beschlussfähigkeit der Hauptversammlung ist die Anwesenheit von 15 stimmberechtigten Personen, einschliesslich der Vorstandsmitglieder, erforderlich.

Hat eine Hauptversammlung wegen Beschlussunfähigkeit vertagt werden müssen, so ist eine neue Hauptversammlung beschlussfähig ohne Rücksicht auf die Zahl der Anwesenden, sofern auf diese Folge bei der Einberufung ausdrücklich hingewiesen ist.

Abgesehen von dem Falle der Stimmengleichheit, bei welcher der Vorsitzende entscheidet, und von einem etwaigen Auflösungsbeschluss, für welchen Zweidrittel-Mehrheit der Anwesenden erforderlich ist, werden die Beschlüsse nach einfacher Mehrheit gefasst.

Über die Form der Abstimmung entscheidet die Versammlung.

Über die Verhandlung nimmt der Schriftführer ein Protokoll auf, welches von ihm, dem Vorsitzenden und drei anderen Anwesenden zu vollziehen ist.

§ 15.

Änderungen der Satzungen, welche den Sitz, den Zweck und die äussere Vertretung der Gesellschaft betreffen, sowie Beschlüsse, welche die Auflösung der Gesellschaft zum Gegenstande haben, bedürfen landesherrlicher Genehmigung. Sonstige Änderungen der Satzungen sind von der Zustimmung des Oberpräsidenten der Rheinprovinz abhängig.

§ 16.

Diese Satzungen treten mit dem 1. Januar 1889 in Kraft.

Nach Massgabe derselben führt der Vorstand, welcher auf Grund der früheren Bestimmungen gewählt ist, sein Amt weiter.

Publikationen

der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde.

I. Kölner Schreinsurkunden des 12. Jahrhunderts, Quellen zur Rechts- und Wirtschaftsgeschichte der Stadt Köln, herausgegeben von Robert Hoeniger. Bonn, Weber (Julius Flittner). Bd. I, 1884—1888, Ladenpreis br. Mk. 21.45. Bd. II, 1, 1893, Ladenpreis br. Mk. 17.50. Bd. II, 2, 1894. Mit einer Erklärung der deutschen Wörter von Prof. Dr. J. Franck und 1 photolith. Beilage. Ladenpreis br. Mk. 22.—.

II. Briefe von Andreas Masius und seinen Freunden 1538—1573, herausgegeben von Max Lossen. Leipzig, Dürr, 1886. Ladenpreis br. Mk. 11.40, geb. Mk. 12.50.

III. Das Buch Weinsberg, Kölner Denkwürdigkeiten aus dem 16. Jahrhundert, bearbeitet von Konstantin Höhlbaum. Bd. I, 1518—1551. Leipzig, Dürr, 1886. Ladenpreis br. Mk. 9.—, geb. Mk. 10.—.

IV. Dasselbe. Bd. II, 1552—1577. Leipzig, Dürr, 1887. Ladenpreis br. Mk. 10.—, geb. Mk. 11.—.

V. Der Koblenzer Mauerbau, Rechnungen 1276—1289, bearbeitet von Max Bär. Leipzig, Dürr, 1888. Ladenpreis br. Mk. 3.60, geb. Mk. 4.50.

VI. Die Trierer Ada-Handschrift, bearbeitet und herausgegeben von K. Menzel, P. Corssen, H. Janitschek, A. Schnütgen, F. Hettner, K. Lamprecht. Leipzig, Dürr, 1889. Ladenpreis kart. Mk. 80.—, geb. Mk. 86.—.

VII. Die Legende Karls des Grossen im 11. und 12. Jahrhundert, herausgegeben von Gerh. Rauschen. Mit einem Anhang über Urkunden Karls des Grossen und Friedrichs I. für Aachen von Hugo Loersch. Leipzig, Duncker & Humblot, 1890. Ladenpreis br. Mk. 4.80, geb. Mk. 5.60.

VIII. Die Matrikel der Universität Köln 1389 bis 1559, bearbeitet von Dr. Hermann Keussen. Bonn, Behrendt. Bd. I. 1389—1466. Erste Hälfte unter Mitwirkung von Dr. Wilhelm Schmitz, 1892. Zweite Hälfte, 1892. Ladenpreis br. Mk. 18.—, geb. Mk. 21.—.

IX. Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit. Johann Jacob Merlos neu bearbeitete und erweiterte Nachrichten von dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler, her-

ausgegeben von Dr. Eduard Firmenich-Richartz unter Mitwirkung von Dr. Hermann Keussen. Mit zahlreichen bildlichen Beilagen. Düsseldorf, L. Schwann, 1895. Ladenpreis br. Mk. 45.—.

X. Akten zur Geschichte der Verfassung und Verwaltung der Stadt Köln im 14. und 15. Jahrhundert, bearbeitet von Dr. Walther Stein. Bonn, Behrendt, 1893. 95. Bd. I. Ladenpreis br. Mk. 18.—. Bd. II mit Registern zu beiden Bänden. Ladenpreis br. Mk. 16.—.

XI. Landtagsakten von Jülich-Berg, 1400—1610, herausgegeben von Georg von Below. Erster Band. 1400—1562. Düsseldorf, L. Voss & Cie., 1895. Ladenpreis br. Mk. 15.—.

XII. Geschichtlicher Atlas der Rheinprovinz, im Auftrage des Provinzialverbandes herausgegeben von der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde. Bonn, Behrendt, 1894—1901.

1. Karte der Rheinprovinz unter französischer Herrschaft im Jahre 1813, entworfen und gezeichnet von Konstantin Schulteis. Massstab 1 : 500000. Ladenpreis Mk. 4,50.
2. Karte der politischen und administrativen Einteilung der heutigen Rheinprovinz im Jahre 1789, bearbeitet und erworfen von Dr. Wilhelm Fabricius, gezeichnet von Georg Pfeiffer. 7 Blätter. Massstab 1 : 160000. Übersicht der Staatsgebiete. Massstab 1 : 500000. Ladenpreis Mk. 34,50.
3. Die Rheinprovinz im Jahre 1789. Übersicht der Kreiseinteilung, bearbeitet und entworfen von Dr. W. Fabricius. Massstab 1 : 500000. Ladenpreis Mk. 4,50.
4. Karte der Rheinprovinz unter preussischer Verwaltung im Jahre 1818, entworfen und gezeichnet von Konst. Schulteis. Massstab 1 : 500000. Ladenpreis Mk. 4,50.
5. Erläuterungen zum Geschichtlichen Atlas der Rheinprovinz Erster Band: Die Karten von 1813 und 1818 von Konst. Schulteis. Ladenpreis br. Mk. 4.50, geb. Mk. 5.50. Zweiter Band: Die Karte von 1789 von Dr. W. Fabricius. Ladenpreis br. M. 18.—, geb. Mk. 20.—. Dritter Band: Das Hochgericht Rhaunen von Dr. W. Fabricius. Ladenpreis br. Mk. 4,80, geb. Mk. 5,80.

XIII. Geschichte der Kölner Malerschule. 131 Lichtdrucktafeln mit erklärendem Text, herausgegeben von Ludwig Scheibler und Carl Aldenhoven. Lübeck, Joh. Nöhring 1902. Ladenpreis Mk. 160.—.

XIV. Rheinische Akten zur Geschichte des Jesuitenordens 1542—1582, bearbeitet von Joseph Hansen. Bonn, Behrendt, 1896. Ladenpreis Mk. 20.—.

XV. Die Kölner Stadtrechnungen des Mittelalters mit einer Darstellung der Finanzverwaltung, bearbeitet von Richard Knipping. Erster Band. Die Einnahmen und die Entwicklung der Staatsschuld. Zweiter Band. Die Ausgaben. Bonn, Behrendt, 1897. 98. Ladenpreis br. I Mk. 18.—, II Mk. 22.—.

XVI. Das Buch Weinsberg. Bd. III, 1578—1587, Bd. IV, 1588—1597, bearbeitet von Friedr. Lau. Bonn, Hanstein, 1897. 98. Ladenpreis III br. Mk. 10.—, geb. Mk. 11.—, IV br. Mk. 9.—, geb. Mk. 10.—.

XVII. Urkunden und Akten zur Geschichte der Verfassung und Verwaltung der Stadt Koblenz bis zum Jahre 1500, bearbeitet von Max Bär. Bonn, Behrendt, 1897. Ladenpreis br. Mk. 6.—.

XVIII. Die Weistümer der Rheinprovinz. Erste Abteilung: Die Weistümer des Kurfürstentums Trier. Bd. I: Oberamt Boppard, Hauptstadt und Amt Koblenz, Amt Bergpflege, herausgegeben von Hugo Loersch. Bonn, Behrendt, 1900. Ladenpreis kart. Mk. 9.—.

XIX. Uebersicht über den Inhalt der kleineren Archive der Rheinprovinz. Bd. I, bearbeitet von Armin Tille. Bonn, Behrendt, 1899. Ladenpreis br. Mk. 6.—.

XX. Rheinische Urbare. Sammlung von Urbaren und anderen Quellen zur rheinischen Wirtschaftsgeschichte. Erster Band: Die Urbare von S. Pantaleon in Köln, herausgegeben von Benno Hilliger. Bonn, Behrendt, 1902. Ladenpreis br. Mk. 18.—.

XXI. Die Regesten der Erzbischöfe von Köln im Mittelalter. Zweiter Band: 1100—1205, bearbeitet von Richard Knipping. Bonn, Hanstein, 1901. Ladenpreis kart. Mk. 22.—, geb. in Leinen Mk. 23.50, halbfranz Mk. 25.50.

XXIII. Urkunden und Regesten zur Geschichte der Rheinlande aus dem Vatikanischen Archiv. Erster Band: 1294—1326, gesammelt und bearbeitet von Heinr. Volb. Sauerland. Bonn, Hanstein, 1902. Ladenpreis br. M. 14.—. geb. in Leinen Mk. 15.—, halbfranz Mk. 16.—.

Preisschriften der Mevissen-Stiftung,

gekrönt und herausgegeben von der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde.

1. Lau, Friedr., Entwicklung der kommunalen Verfassung und Verwaltung Kölns von den Anfängen bis zum Jahre 1396. Bonn, H. Behrendt, 1898. Ladenpreis br. Mk. 8.—, halbfranz geb. Mk. 9.50.

INHALT.

		Seite
Einleitung		1—13
I.	Die Gothik	14—44
II.	Meister Wilhelm	45—76
III.	Die Schule Meister Wilhelms	77—95
IV.	Die Westphalen	96—116
V.	Die Nachfolger Meister Wilhelms	117—149
VI.	Stephan Lochner	150—177
VII.	Die Nachfolger Lochners. Der Meister der Georgslegende. Der Meister der Verherrlichung Mariae	178—207
VIII.	Der Meister des Marienlebens	208—231
IX.	Der Meister der Sippe der h. Jungfrau	232—255
X.	Der Meister des h. Bartholomaeus	256—274
XI.	Der Meister von S. Severin. Der Meister der Ursulalegende	275—305
XII.	Bartold Bruin und das XVI. Jahrhundert	306—333
Schluss		334—360

Anmerkungen . . . 361—438



ἔστι τι πόλις ἓν πρᾶγμα καὶ συνεχές

Plutarch.

Nach den Stürmen der Völkerwanderung kam für das Rheinland eine Zeit der Ruhe, in der die alten Ueberlieferungen — auch in der Kunst — wieder aufgenommen wurden. Die christlichen Bischöfe des sechsten Jahrhunderts, welche der römischen Aristokratie angehörten, bemühten sich, die bescheidenen Ueberreste antiker Cultur der städtischen Bevölkerung zu erhalten und den Schmuck der Gotteshäuser zu erneuern. Wie in Trier Nicetius so wird in der Stadt, die von nun an schlechtweg Colonia heifst, der Bischof Charentinus wegen seiner Kirchenbauten gepriesen. Der vielgereiste Dichter Venantius Fortunatus, der i. J. 565 an den Hof des Frankenkönigs Sigibert gekommen war, schreibt an ihn (III, 17):

Aurea templa novas precioso fulta decore.
Tu nites, unde dei fulget honore domus.
Majoris numeri quo templa capacia constent,
Alter in excelso pendulus ordo datur.

Man hat diese Verse wohl mit Recht auf die Kirche vor der

Stadt bezogen, welche heute St. Gereon heifst. Es war eine alte Grabkirche, die nach Gregor von Tours um 590 „die goldenen Heiligen" genannt wurde, weil sie mit Goldmosaik ausgeschmückt war. Wenn Charentinus in dem Neubau zugleich Emporen angelegt hatte, so werden wir zunächst an das Vorbild von San Vitale in Ravenna denken, dessen Octogon i. J. 547 vollendet war. Auch Nicetius hatte Arbeiter aus Italien kommen lassen. In den Mosaiken sah man ohne Zweifel überlebensgrofse Heilige. Schon der Goldgrund beweist, dafs jene göttlichen Gestalten nicht mehr das frische Leben dieser Erde athmeten. Aber in Körperbildung, Haltung und Gewand bewahrten sie die grofsen vornehmen Linien des Alterthums. In überirdischer Würde schauten sie aus dem Himmelsglanz auf die Gemeinde herab und überlieferten den Barbaren auch in erstarrten Formen den antiken Kunstgedanken.

Der Nachfolger des Charentinus war ein Germane Ebregisil: er scheint das Werk des Römers fortgesetzt zu haben, denn von seinem sagenhaften Doppelgänger im vierten Jahrhundert heifst es, er habe die Stadt so verschönert, dafs sie das goldene Köln genannt sei. Aber die neue Völkermischung hatte kein Gedeihen: die Franken verdarben und die Römer verwilderten. Der allgemeine Verfall der Bildung war auch bei der Geistlichkeit nicht mehr aufzuhalten. Die Kunst des Malers beschränkte sich im Wesentlichen auf die Ausschmückung der Bücher.

Verschiedene Handschriften des Domarchivs zeigen noch das zierliche Flechtwerk und die verschnörkelten Thierfiguren der irischen Mönche. Auch die einheimischen Verzierungen der Merowinger-Zeit finden wir dort in einer Collectio canonum (No. 210): es sind fest gezeichnete Köpfe von Menschen und Thieren, Fische und Vögel, Pferde und Hunde, geringe Spuren antiker Ornamentik und viele dreilappige Blätter, die Grundlinien in schlecht erhaltener Vergoldung ausgeführt. Aber die Herkunft dieser Handschriften ist unbekannt. Sicher ist nur, dafs Erzbischof Hildebald zu Anfang des neunten Jahrhunderts eine Schule und Bibliothek gegründet hat. Er brachte hierher die Manuscripte, die Papst Leo III. an Karl den Grofsen geschenkt hatte, und mehr als ein Codex des heutigen Domarchivs trägt den Vermerk: sub pio patre Hildebaldo scriptus. Dazu gehören drei Bände mit der Erklärung der Psalmen vom hl. Augustinus (No. 63, 65, 67)[1]. Sie sind mit grofsem Fleifse von neun Nonnen geschrieben. Eine von ihnen namens Vera hat ihre Initialen, namentlich das In nomine gar prächtig ausgemalt[2]. In das Flechtwerk sind

Rechtecke eingesetzt, an die Enden der Buchstaben Blätter angefugt, ein E aus drei Fischen gebildet. Die Farben sind Grasgrun und Feuerroth, Violett und Gelb, also die einfachen Complementärfarben. Allerdings scheint Vera die einzige Künstlerin unter den Nonnen gewesen zu sein. Ihre Nachfolgerin Agnes beginnt mit einigen sehr unsicher gemalten Buchstaben und giebt den Versuch bald wieder auf[3].

Im Laufe des neunten Jahrhunderts wurde der Dom des hl. Petrus ausgebaut, die Apsis mit einer Darstellung der Majestas geschmuckt: Christus auf dem Throne, umgeben von den Evangelisten-Symbolen und den Paradiesesflüssen, daneben zwei Cherubim mit Blumenschalen und Weihrauchfässern, den alten und den neuen Bund bezeichnend, unten die 12 Apostel als Lämmer dargestellt. Gegen Ende des Jahrhunderts ist die Stadt noch einmal von den Normannen zerstört[4].

Den Grund zu dauernder Pflege von Kunst und Wissenschaft legte der Sachse Bruno. Dafs die Goldschmiedekunst unter ihm geubt wurde, beweist eine goldene Altartafel, die er nach Xanten schenkte. Vollendet wurde sie von seinem Nachfolger Folkmar, der die Domschule leitete. Aber erhalten ist Nichts und von dem lebhaften Betriebe der Buchmalerei, der am Ende des Jahrhunderts in diesen Gegenden herrschte, haben wir nur eine sehr bescheidene Probe in einem Lectionarius, den der Erzbischof Evergerus (984—999) anfertigen liefs (Domarchiv No. 143). Man sieht auf fol. 3 den Kirchenfürsten auf der Erde ausgestreckt in Verehrung vor den Aposteln Petrus und Paulus, die auf dem Blatte daneben thronen[5]. Evergerus ist ziemlich steif gezeichnet, die Gesichtsbildung ist ungefahr die selbe wie in den gleichzeitigen Arbeiten aus Trier, auch die Farben sind in dem milchigen Ton gehalten, der den meisten rheinischen Handschriften damals eigen war. Aber die Apostel sind nach guten Vorlagen gearbeitet, die bekannten Charakterkopfe scharf ausgepragt. Die Verzierung der Initialen, die noch nicht ganz zu reinem Laubwerk ausgebildet ist, erinnert an den Schmuck des Echternacher Evangeliars in Gotha und wie dort bezeugt der Schreiber seine Kenntnifs griechischer Inschriften: neben den Aposteln steht ΑΓΙΟϹ ΠΗΘΡΟϹ und ΑΓΙΟϹ ΠΑVΛVϹ.

Eine andere Kölner Handschrift, ein Missale romanum aus St. Gereon (jetzt in Paris Biblioth. nation. cod. lat. 817), enthält reichausgeführte Bilder aus dem neuen Testament. Da zeigt sich ein lebhaftes Bestreben nach Ausdruck in der Haltung des Kopfes, in Augen und Mundwinkeln, dabei in den Gewändern eine besondere Lust an farbigem Schmuck. Hauptfarben sind Dunkelblau oder Grun mit Rothviolett; Feuerroth, Weifs und Gold werden mit Vorliebe als Verzierung

zusammengestellt, dazu auch Schwarz und Lila. Pilatus und seine Soldaten sind ganz bunt gekleidet mit sehr viel Gold und Lila; unter den Frauen am Grabe hat Maria einen Schleier mit Goldfranzen und bei der Kreuzigung trägt Johannes einen reich gestickten Schal. Alle Farben sind ein wenig kalkig und stumpf, als wenn sie glänzendere zu ersetzen hätten. Am Pfingstfest bilden die Fremden — Parthi et Medi — eine Gruppe orientalischer Gestalten: darunter sieht man einen schönen Greis mit mächtigem kahlen Schädel und langem Bart. Das Ganze erinnert lebhaft an die Gruppenbilder byzantinischer Miniaturen.

Die Verbindung des Rheinlandes mit dem Süden war ja niemals ganz unterbrochen. Seit Bruno führten kölnische Erzbischöfe das Kanzleramt für Italien. Er selbst hatte griechische Gelehrte in seiner Umgebung und in der von ihm gestifteten und mit Benedictinern aus Corvey bevölkerten Abtei von St. Pantaleon lag die byzantinische Princeſs Theophanu, die Gemahlin Ottos II. begraben. Hier entstand im elften Jahrhundert ein Evangeliar (jetzt im städtischen Archiv), das mit den Bildern des Schutzpatrons und der Evangelisten geschmückt ist. Diese sind wie gewöhnlich sehr lebendig geschildert: Matthäus schneidet mit groſsem Eifer die Feder, Marcus prüft aufmerksam ihre Spitze, Lucas taucht sie in das Dintenfaſs, Johannes endlich schreibt und alles dies geschieht in lebhafter Bewegung, an welcher der Körper der heiligen Männer Theil nimmt. Man sieht den Eifer der Bücher schreibenden Mönche, ein verklärtes Bild ihrer gewohnten Thätigkeit zu schaffen. Die Farben sind etwas trübe, der Teint bräunlich mit graugrünen Schatten. Merkwürdig aber ist die Gesichtsbildung: das längliche Oval mit dem festen Kinn, die hohe Stirn, die geschwungenen Augbrauen, die lange in einen breiten nach unten zugespitzten Knorpel auslaufende Nase, die feingeschnittene Ober- und die festgeformte Unterlippe. Besonders charakteristisch ist die vornehme schrägansteigende Linie zwischen der Nase und dem Augenknochen. Es sind wiederum die bekannten Züge der byzantinischen Kunst, welche damals auch Italien beherrschte. Die schematische Bildung ihrer im Verfall erstarrenden Formen muſste die Aneignung erleichtern. Wir sehen hier keine ängstliche Nachahmung, sondern eine feste, etwas rohe, sozusagen ins Deutsche übersetzte Zeichnung. Diese konnte denn auch auf monumentale Werke übertragen werden und sie findet sich wieder in den Wandgemälden des Münsters zu Essen[6]. Dort hat die zweite Teophanu, die Schwester des Kölner Erzbischofs Hermanns II., um 1050 den Bau er-

weitert. Es ist nicht unwahrscheinlich, dafs sie den Mönchen von St. Pantaleon die Ausmalung der Kirche übertragen hatte.

Auch aus anderen Provinzen kamen Vorbilder und Künstler. Unter den Manuscripten des Domarchivs (No. 45) findet sich eine Sammlung von Psalmen und Gebeten aus St. Gallen mit schönen Laubinitialen. Da der Tod des Evergerus eingetragen ist, wird sie zu Ende des zehnten Jahrhunderts hierher gekommen sein und am Anfange des elften Jahrhunderts liefs ein Domcanonicus Hillinus von den Brüdern Purchard und Chuonrad ein Evangeliar schreiben und malen, das den Stil der grofsen rheinischen Schule zeigt [7]).

Ein wesentlicher Zug der Kölner Schule macht sich vielleicht schon jetzt bemerkbar. Selbst da, wo die Zeichnung noch ganz unselbständig bleibt, verräth sich zuweilen in der Ornamentik ein fein entwickeltes Gefühl fur zierliches Farbenspiel. In einem Evangeliar aus St. Gereon (in der k. Bibliothek zu Stuttgart Ms. Bibl. fol. No. 21) haben die Gesichter der Evangelisten noch die niedrige Stirn mit tiefen Falten, die Finger sind lang und weich gebogen, die hochstehenden Ohren ganz schematisch gebildet, bei Marcus und dem bärtigen Johannes sogar umgekehrt; die Zierbuchstaben sind mit wenig Knospen versehen, aber die Farben der Initialen sind sehr fein und reich zusammengestellt. Da finden sich fleischfarbige Blätter auf Gold, eingefafst von Lila und Zinober, dazu ein weifsblaues Blatt in den Ecken; oder Grün und Fleischfarbe mit zarten weissen Verzierungen auf Purpur in einer blau-rothen Einfassung mit viel Gold und grünen Eckblättern. Besonders pikant ist das Initium des dritten Evangeliums: Goldbuchstaben auf schwarzer Tafel, der Rahmen schieferfarben mit weifsem Rand, dann feuerrothes Fächermuster auf Purpur zwischen zwei Goldleisten, endlich ein blaugrüner Rand mit goldenen Blättern in den Ecken.

Spätere Handschriften zeigen wieder ein überraschendes Verständnifs für die überlieferten Formen wie die Federzeichnungen in einem Evangeliar aus dem Mariengraden-Stift in Darmstadt (Grofsh. Bibliothek No. 544).

Im Laufe des elften Jahrhunderts gewinnt das künstlerische Leben wie das politische und wirthschaftliche eine feste Form. Es entstand eine Reihe grofser Kirchenbauten, welche nach Ausschmückung mit Wandgemälden verlangten. 1019 war das Heribertsmünster in Deutz von Architekten ab externis finibus, das heifst wohl aus Italien, vollendet. Der zweite Abt Radolphus (1025—41) picturis monasterium adornavit. 1049 wurde Maria im Capitol eingeweiht. 1056 begann die Bauthätigkeit Annos, unter welchem der berühmte Architekt Benno

von Osnabrück bis 1069 die Verwaltung führte. In diesem Jahre wurde St. Gereon neu eingeweiht. Das Langhaus war mit den Bildnissen der Erzbischöfe geschmückt, den Fufsboden des Altarraumes zierte ein Mosaik mit den Cardinaltugenden, dem Thierkreis und den Geschichten von David und Simson. Die alttestamentlichen Darstellungen sind in kraftigen groben Linien ausgeführt mit dem ublichen rothen Fleck auf den Wangen, die Handlung ist durch wenige, zuweilen ubertrieben bewegte Figuren verdeutlicht. Da solche Arbeiten in Oberitalien gebräuchlich waren, ist es wahrscheinlich, dafs die Benedictiner von Fructuaria, die Anno 1065 in Siegburg angesiedelt hatte, diese Technik mitgebracht haben [8].

Jene Bilder der Erzbischöfe mögen den Medaillons in Essen geglichen haben, in denen man Aebtissinnen zu sehen glaubt. Eine Vorstellung von der Stilisirung gewinnen wir aus einer Miniatur des Domarchivs. Dort thront Erzbischof Friedrich von Kärnthen (1099—1131), umgeben von Büchern, welche seine Liebe zu den Wissenschaften bezeugen, und über ihm Christus. Eingerahmt ist das Bild von Büsten der Patriarchen und Propheten. In den Ecken sind die Tugenden dargestellt, die Tapferkeit als gewappneter Krieger, die Klugheit mit Buch und Schlange, die Gerechtigkeit mit der Wage und die Mäfsigung mit dem Wasserkrug. Die Farben sind etwas trocken, die Gesichter hellroth mit wenig bräunlichen Schatten und weifsen Lichtern, rothen Lippen und röthlichen Flecken auf den Wangen. Alles ist fest und regelmäfsig gezeichnet, immer der selbe Typus mit grofsen blauen Augen und runden Brauen, variirt in der verschiedenen Form des Ovals, in Haar und Bart und in der Haltung des Kopfes. Bei Petrus und Paulus ist die überlieferte Charakteristik noch zu erkennen. Und wie in der Zeichnung ein fester Stil ausgebildet ist, so auch in der Farbe. Der Grund ist blau in grünem Rahmen wie bei den Initialen der rheinischen Schule. Diese sind auch hier in weichem Grun, Blau, Roth mit schönen Ranken ausgefuhrt. In den Gewändern sind die milden klaren Töne regelmäfsig vertheilt: so steht ein weifsblauer Rock zu einem orange Mantel mit graublauem Schatten, ein hellgrüner Rock mit blauem oder dunkelgrünem Schatten zu einem weifsen Mantel mit braunem Schatten, Feuerroth zu Carmin oder Schwarz und Weifsblau, Rosenroth zu Grün, Gelbbraun zu Roth und Weifsgrün, Gelbgrau zu Blau, Orange zu Carmin und Weifsbraun, Weifsgrau zu Braun. In allen diesen Zusammenstellungen erkennen wir eine durchgebildete Palette und einen feinen durch Erfahrung geregelten Farbensinn. Es sind die selben Farben, die wir von nun

an auch in den Wandgemälden wiederfinden und die sich aus dem Gebrauche einfacher Erdfarben ergeben [9].

Das zwölfte Jahrhundert brachte den romanischen Kirchenbau zur Vollendung. 1135 wurde St. Mauritius mit gewölbtem Mittelschiff von dem Kaufmann Hermann vom Stave und seiner Frau Ida erbaut, ein glänzendes Zeugnifs für den Wohlstand der Kölner Bürgerschaft. Alle Theile des Gotteshauses waren nun zu einem wohlgegliederten Ganzen zusammengeschlossen und die Malerei gewann durch den Anschlufs an die festumrahmten Flächen in Linienführung und Gruppirung etwas von dem Rhythmus, welcher die Architektur beseelte. Um diese Zeit mahnte Rupert von Deutz die Künstler, dafs die artis mechanicae eine Gottesgabe sind und dafs sie Gott Rechenschaft ablegen müssen von dem Gebrauch, den sie von dem verliehenen Pfunde machen.

Im Jahre 1151 vollendete Erzbischof Arnold von Wied auf seinem Familiengute Schwarzrheindorf die kleine Kirche, deren zierliche Säulenarcaden wie die ganze Anlage an die Anmuth des Südens erinnern. Der malerische Schmuck besteht aus colorirten Umrissen auf blauem Grunde. Die Zeichnung ist ungleich, die lebhaften Bewegungen sind zum Theil etwas unnatürlich. Die Figuren drücken und schmiegen sich in die verzwickten Felder. Die Köpfe sind länglich mit feingebogenen Nasen und weichem Munde. In den Gesichtern thronender Kaiser sehen wir schon die Anfänge lebendiger Charakteristik, wenn auch in strenger Stilisirung. Die Körperformen sind wie bei den Sculpturen dieses Jahrhunderts unter den Kleidern geflissentlich betont, denn die Ausführung im Grofsen zwang dazu, die natürlichen Verhältnisse zu beachten. Sonst hat der Maler mehr geträumt als gesehen. Allerdings war ihm auch in dem Gewölbeschmuck ein wunderlicher Vorwurf gegeben: die Visionen des Propheten Ezechiel, und es muthet uns seltsam an, wie die Gebilde der orientalischen Phantasie mit unsicher tastender Hand in kühlen nordischen Farben wiedergegeben sind. Die Kunst dieser Zeit hat eine naive Kühnheit, sie braucht die einfachsten Mittel das Uebersinnliche zu versinnlichen und unterscheidet noch nicht die Verdeutlichung der Begriffe in Wort und Bild. Aber bei dieser Schilderung des Ueberirdischen und Wunderbaren gewinnt man Kraft und Würde in Mienen, Haltung und Gewand. Am weitesten fortgeschritten ist der Maler, der an der westlichen Chorwölbung die äufserst lebendige Vertreibung der Krämer und die schöne Gruppe der Familie des Heilandes geschaffen hat.

Als die Kirche eingeweiht wurde, kam Kaiser Konrad III. hierher

mit vielen Fürsten, unter ihnen Otto von Freising, der Geschichtschreiber der Hohenstaufen. Er wufste, was diese wunderbaren Bilder aus dem Propheten Ezechiel bedeuteten, denn es waren seine eigenen Gedanken, die er gerade damals niedergeschrieben hatte. In dem Strafgericht, das der Prophet dem abtrünnigen Volke Israel verkündete, erkannte er den Rathschlufs Gottes auch für seine Zeit. Darum erwartete er das Ende der Welt und dann das neue Jerusalem, das in diesen Gemälden geschildert ist. In gleichem Sinne predigte auch Bernhard von Clairvaux. Es sind politische Zeitbilder, mit denen der Erzbischof seine Kirche schmückte und auch die Vertreibung der Krämer aus dem Tempel erinnert an den Kampf gegen die Simonie. Aber die frommen Männer hatten sich geirrt. Gerade jetzt begann für das Reich wie für Köln eine glänzende Zeit. 1152 bestieg Friedrich Barbarossa den Thron, sein Kanzler wurde Rainald von Dassel und Otto von Freising bezeugte ihnen, dafs durch sie die trübe und regnerische Zeit in das erquickliche Schauspiel eines heiteren Morgens verwandelt sei.

Den Malern wurden grofse Aufgaben gestellt. Arnold von Wied hatte noch den Neubau von St. Gereon geweiht. Da ist die Apsis mit gewaltigen Figuren geschmückt: heilige Ritter und Bischöfe und darüber Christus als Weltrichter und als Fürbitter neben ihm nach byzantinischer Weise die heilige Jungfrau und St. Johannes Baptista. — Die gleiche Darstellung ist auch in der Oberkirche zu Schwarzrheindorf angebracht und als Reinald von Dassel 1166 das Patrocli-Münster zu Soest weihte, war die Apsis in der selben Weise von den Künstlern ausgemalt, die in St. Gereon gearbeitet hatten [10].

Schon die nächste Generation zeigt eine überraschende Freiheit des Geistes und der Hand in den Deckengemälden, mit denen die Benedictiner zu Brauweiler ihren Capitelsaal schmückten. Die grofsartig einfachen Lobpreisungen des Hebräerbriefes sind in ebenso einfach grofsartiger Darstellung verkörpert [11]. Die Compositionen sind allerdings nicht alle gleichmäfsig gelungen. Eine herrliche Gestalt ist Simson, welcher hoch aufgerichtet unter dem Haufen der Erschlagenen steht, dann der von Pferden geschleifte Hippolyt. Für die antike Ueberlieferung, welche die byzantinischen Miniaturen aufbewahrt hatten, war jetzt volles Verständnifs gewonnen. Die Körper sind etwas mager und weichlich, aber fein umrissen, die Gesichter haben ein leichtbewegtes Oval, die Gewänder reiche fliefsende Falten. Einzelne Gestalten scheinen aus der Naturbeobachtung zu stammen: so der Ammoniter, der bei dem Einbruche von Sauls Reitern in der Morgen-

frühe sich die Schuhe anzieht, oder der Henker bei der Hinrichtung des heiligen Paulus, der das triefende Schwert durch den Mantel zieht, aber solche Züge konnten auch illustrirten Handschriften entnommen werden.

Das erste uns erhaltene Beispiel, wie eine bemalte Tafel als Altarschmuck verwendet wurde, bietet das Antependium aus dem Soester Walpurgiskloster im Museum zu Münster. Eine leichte Veränderung in der Zeichnung, durch welche die fliefsenden Umrisse gebrochen, die Schatten der Gewänder kräftiger betont werden, kündet ein neues Formgefühl an, das sich mit dem Ende des zwölften Jahrhunderts geltend macht.

Köln war um diese Zeit die ansehnlichste Stadt des deutschen Reiches und durch seine Erzbischöfe Hauptstadt des Gebietes zwischen Maas und Weser von Lüttich und Maestricht bis Soest und Paderborn. Am Hofe dieser Kirchenfürsten wehte eine sehr weltliche Luft, sowohl unter Reinald von Dassel, in dessen prächtigem Palaste der Archipoeta sein Mihi est propositum gesungen hat, als unter Philipp von Heinsberg, der mit vier tausend Rittern und Reisigen zum Pfingstfest 1184 in Mainz einzog. Die niederrheinische Ritterschaft galt für die feinste in Deutschland und die Kölner Kaufherrn traten ihr zur Seite. Zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts sagte Wolfram von Eschenbach von seinem Parzival:

Von Kölne noch von Mastricht
kein schiltaere entwerfe im baz,
denn als er ufem orse saz [12].

Die Stifter und Klöster waren plötzlich reich geworden und seit der Mitte des Jahrhunderts werden Hostienbehälter, Tragaltärchen, Leuchter, Crucifixe mit dem farbigen Glasflufs geschmückt, dessen Anwendung hier seit der Römerzeit heimisch gewesen und durch Theophanu erneuert war. Vollständige Gemälde in Email schmückten die grofsen Reliquienschreine wie die Tumba des heiligen Heribert in Deutz. Da ist das ganze Leben des Heiligen erzählt von der Wiege bis zum Grabe: es fehlt nicht der Lehrer mit der Ruthe, die Priesterweihe, die Kanzlerwürde, die Fahrt über die Alpen, die Wunder und die Versöhnung mit Heinrich II. Diese Lust am Fabuliren geht durch das ganze Jahrhundert, dessen Phantasie durch die Kreuzzüge auf das Höchste erregt war. Aus den Dialogen des Caesarius von Heisterbach, der ja selbst einer der liebenswürdigsten Erzähler ist, sehen wir wie lebhaft der Verkehr mit dem heiligen Lande war. Im ganzen Suden fanden die Nordländer die Anschauung einer

neuen reicheren Cultur und der noch immer bluhenden byzantinischen Kunst [13]. Auch die Erinnerungen an die Römerzeit werden jetzt wieder lebendig: am Annoschrein erscheint Mercurius zwischen Sirenen und an der Tumba der h. drei Könige stehen Mars und Venus auf antiken Gemmen zwischen den Aposteln und Propheten wie die klangvollen Citate aus Virgil und Horaz in den theologischen Schriften [14]. In einer Hauskapelle am Apostelkloster sah man auf einem Wandgemälde Marcianus Capella und Boëtius thronend, zwei überlebensgrofse Figuren mit vornehmer Haltung und Gesichtsbildung und prächtiger Gewandung, wohl aus dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts [15].

Auf die langen Kriegsjahre, welche unter Otto IV. den Niederrhein verwüsteten, waren die guten Tage des h. Engelbert gefolgt, den Walther von der Vogelweide nennt:

Keisers eren trost baz danne ie kanzelaere,
drier künege und einlif tusend megde kameraere.

Unter seiner Regierung wurde der neue Kuppelbau von S. Gereon begonnen, ein glänzendes Denkmal von dem frohen reichen Lebensgefuhl jener hochgemuthen Zeit. Wie hier die ruhigen Bogenlinien der romanischen Architektur allmählich zurücktreten, so nimmt jetzt auch die Zeichnung lebhafte Accente an. In St. Ursula sind 10 Schiefertafeln mit Apostelbildern, welche einen 1224 gestifteten Altar schmückten. Die heiligen Männer sitzen etwas unruhig in bewegter Gewandung. Diese gleicht mit ihren scharfen schwarzen Linien einer vergröfserten Federzeichnung. Die Parallelfalten des zwölften Jahrhunderts sind ganz verschwunden. Die Gesichter zeigen einen ziemlich derben Typus mit stilisirtem Bart [16]. Auch die trüben stumpfen Farben: schmutzig Grün, Hellbraun, Hellblau, Ziegelroth gleichen denen vieler gleichzeitigen Miniaturen [17]. Die Lichter sind mit Gold aufgetragen, wie in byzantinischen Gemälden. Die viereckig abgeschnittenen, durch Stege verbundenen Strahlen erinnern an Emailmalerei, von der auch wohl die neue Farbenscala stammt. Auf dem dunkelblauen rotheingefafsten Grunde erinnern wieder goldene Rosetten an die Metallarbeiten, welche ursprünglich die Altarwände schmückten.

Wie diese neue Weise sich mit dem festgegründeten Stil der Wandmalereien verbindet, sieht man in der St. Johannes-Capelle von St. Gereon, die jedenfalls nach 1227 erbaut ist. Ueberlebensgrofse Heilige füllen einzeln und paarweise die hohen Nischen zwischen den schwarzen Schiefersaulen mit blau-goldenen Capitalen. Gegen diese reichgegliederte Architektur mufste die Malerei durch kräf-

tigere Formengebung sich zu behaupten suchen, gehaufte lebhaft bewegte Falten geben den hohen Gestalten eine Art von körperlicher Fülle und ersetzen die Modellirung. Selbst die Bischofsgewänder sind leise bewegt, von Röhrenfalten durchzogen, die kreisförmig abschliefsen, am unteren Saum liegt eine unruhige breite Masse. Bei Constantin bildet der Kaisermantel mit seinem Liniengewirr einen prächtigen Hintergrund, aber auch der Rock über dem Kettenpanzer ist in kleine zuckende Falten aufgelöst. Sowohl bei dem Kaiser als auch bei den ritterlichen Heiligen Gereon und Gregorius leidet der Eindruck unter der unsichern affectirten Stellung. Dagegen sind die heiligen Frauen schön und würdig in Haltung und Gewand und zwar tragen sie die vornehme Kleidung der Zeit. Die Färbung hat wieder vorwiegend stumpfe graubraune Töne. Ganz unberührt ist das Brustbild eines Engels an der Fensterwand neben dem Altar. Das feine Oval des Köpfchens über dem schlanken Halse ist mit wenigen braunen Strichen hingesetzt, die eine sichere Hand und einen fest ausgebildeten Schönheitssinn bekunden. (S. Abbildung S. 1.)

Einen ähnlichen Stil zeigen die kleinen Glasfenster mit einzelnen Heiligen: Ursula, Cordula, Catharina, Cäcilia und Johannes Baptista in St. Cunibert, die wahrscheinlich nach beendetem Umbau i. J. 1247 eingesetzt worden sind. Bei den gröfseren Fenstern aber, welche die Wurzel Jesse und Bilder aus dem neuen Testament sowie die Lebensgeschichten der Heiligen Clemens und Cunibert vorführen, weist Anordnung der Scenen wie Ornamentik und Farbenzusammenstellung: Blau, Violett, Roth, Gelb und Weifs und in den Umrahmungen sehr viel Grün, schon auf französische Vorbilder. Besonders auffallend ist die Wandelung der Zeichnung in den Köpfen. Die selbe Wandelung bemerken wir in den Miniaturen eines Evangeliars aus St. Martin in der Kgl. Bibliothek zu Brüssel (No. 9222). Der Umrifs der Gesichter nähert sich allmählich der gothischen Form mit stark betonten Augen- und Backenknochen, der Augapfel wird möglichst in die Ecke gerückt; in den Gewändern finden sich noch zahlreiche Parallelfalten, aber die Säume werden unruhig und knitterig. Dargestellt sind unter Anderm der ungläubige Thomas, der arme Lazarus, Maria und Martha, die Verleihung der Schlüssel und die Himmelfahrt Mariä. Die Schilderung ist ungemein lebendig, zum Theil nach byzantinischen Vorlagen. Die Farben: hartes Blau auf Weifs, Feuerroth, bräunliches Kirschroth, hell Carmin, hell Grün und Rothgelb bilden eine etwas grelle, sehr wirksame Harmonie.

Aus dieser Zeit stammt auch ein Wandgemälde in St. Maria

Lyskirchen mit den hl. drei Königen. Da es den Bogen über dem Portal im Innern füllt, thront die hl. Jungfrau von vorn gesehen in der Mitte. Die linke Seite nehmen die Könige ein in der üblichen Anordnung, auf der anderen Seite sind zwei Evangelisten als Lückenbüfser hinzugesetzt. Bei ihnen ist die Gewandung wieder durch ein Paar flatternde scharfzackige Zipfel verbessert.

In den Deckengemälden der selben Kirche ist diese neue Weise mit dem altüberlieferten Stil zu einer anmuthig belebten Darstellung verschmolzen. Die Architektur des Gebäudes ist noch nicht gothisch, aber die Decke ist schon so stark gegliedert, dafs den Gemälden der Raum beengt ist. Den Figuren fehlt der feste Grund, auf dem sie stehen und gehen können, und in der Bewegung macht sich eine Weichheit geltend, die zuweilen fast kraftlos erscheint. Doch sind sie in die schmalen Zwickel frei eingezeichnet, zum Theil mit grofsem Linienzug in den Gewändern, bei denen die scharfen Brüche und die fliegenden Zipfel nirgends übertrieben sind. Es ist gerade so viel neuer Reiz in diesen Linien wie in den architektonischen Formen des Uebergangsstiles.

Sehr viel unruhiger ist die Zeichnung in den Ueberresten von Wandgemälden aus einem Hause vom Holzmarkt, jetzt im städtischen Museum. Am besten erhalten ist ein fürstliches Gastmahl, ein Beispiel, wie die Malerei damals auch die Privatwohnungen mit Profandarstellungen schmückte [18].

Endlich zeigt die Entartung dieses Stiles ein Wandgemälde in St. Cunibert, ein Crucifixus zwischen Maria und Johannes in einer Kapelle mit frühgothischen Säulen rechts vor dem Chor. Die pathetischen Gebärden und die wildflatternden Gewänder mit vergoldeten Lichtern machen eine Wirkung, die nicht mehr überboten werden konnte.

Unterdessen war die Malerei zum Theil aus der Hand der Geistlichen in die der Laien übergegangen. In den Schreinsbüchern erscheint zuerst i. J. 1175 ein Ludewicus meilre et uxor sua Enchildis [19], ferner um 1220 Liveradis filia Engilberti pictoris, 1257 Gerlachus pictor, 1265 Christianus melre, 1267 Sifridus pictor. Ob diese alle künstlerisch thätig, ob sie einfache Handwerker waren, können wir nicht sagen. 1291 kauft Eckardus pictor, dessen Frau Gertrudis die Tochter eines cyrurgicus war, zwei Häuser unter einem Dache in der Schildergasse und in dieser Gegend [20] finden wir die Maler fortan dicht neben einander wohnen. Sie gehörten mit den Schildern — clypeatores — zur Bruderschaft des hl. Evergislus, dessen Gebeine in der nahen

Cäcilienkirche aufbewahrt wurden und hatten auch hier ihren Begräbnifsplatz [21]. Bei der Sacramentsprocession trugen die Schilder die silberne Tumba des Heiligen, die mit altem Bildwerk und gereimten Versen verziert war [22].

Nach der Legende stammte dieser Heilige aus Tongern und war um das Jahr 380 Liebling und Nachfolger des hl. Severin gewesen. Mit ihm hatte er den Gesang der Engel gehört, welche die Seele des hl. Martin gen Himmel trugen, und als er einst, von Kopfweh geplagt, die Gereonskirche besuchte, intonirte er den Psalm: exultabunt sancti in gloria. Da antworteten ihm die Stimmen aus der Höhe: et laetabuntur in cubilibus suis. Er heilte sich mit Staub von den Gebeinen der Märtyrer und richtete ihr Fest am 10. October ein. Als er in Tongern die Reste des Heidenthums ausrotten wollte, wurde er dort von Räubern erschlagen. Köln war durch ihn mit Kirchen und Klöstern so reich geschmückt, dafs es fortan aurea Colonia genannt wurde. Seine Gebeine sind i. J. 959 von dem hl. Bruno hierher gebracht.

Nun erzählt Gregor von Tours (Mirac. 1, 61), dafs der Bischof Ebregisilus, den er persönlich kannte, anhaltende Migräne durch Staub aus dem Märtyrer-Brunnen in St. Gereon geheilt habe. Offenbar ist dieser germanische Name falschlich in die Bischofsreihe des vierten Jahrhunderts eingesetzt. Das fränkische Tongern mag seine Heimath gewesen sein [23].

Dieser Bischof Ebregisil hat im sechsten Jahrhundert bei Xanten dem heiligen Mallosus eine Basilica gebaut. Es ist daher wohl anzunehmen, dafs er auch in seiner Stadt die Thätigkeit des Charentinus fortgesetzt hat und dafs in seinem Namen die Erinnerung an jene erste Blüthezeit der Kölner Kunst erhalten ist [24].

I.

Gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts wurde die ehrwürdige Cäcilienkirche, in welcher die Maler ihren Schutzpatron verehrten, aufs Neue ausgemalt. Da gab es noch die breiten Wandflachen der alten romanischen Bauten. Den Altarraum schmücken in der Höhe drei lange Bilderfriese, alle auf blauem Grunde, eingerahmt mit Grun und Roth, dazwischen weifse Streifen mit Inschriften[25]. Die Buchstaben sind schon halbgothisch; der Gurtbogen hat frühgothisches Blattornament.

Dargestellt sind auf der einen Seite Scenen aus dem neuen Testament, auf der anderen die Geschichte der hl. Cäcilia nach der Legenda aurea. Einzelne Bilder enthalten verschiedene Vorgänge durch leichte Architekturen im Uebergangsstil getrennt. Die drei Todtenerweckungen des Heilandes sind in eine Darstellung zusammengezogen. Die ganze Kunst der Composition ist auf deutliche und übersichtliche Erzahlung gerichtet, Alles in festen Zügen schnell hingeworfen.

Die Gestalten sind überlang und stehen zuweilen schlecht auf den herabhangenden Fufsen, die erst bei der Ausführung zurechtgesetzt wurden. Aber ein lebhaftes Gefühl für Eleganz ist in den schlanken Gliedern und dem reichbewegten Faltenwurfe ausgesprochen. Der nackte Christus bei der Taufe im Jordan (s. Abbildung) hat gradlinigen Oberkörper mit schematischer Innenzeichnung, doch die Bildung und Stellung der Arme und Beine zeigt bewufste Zierlichkeit. Die Beine sind gekreuzt wie man es auf den späteren byzantinischen Bildern findet, aber auch in Deutschland, z. B. hier in Maria Lyskirchen. Die Engel halten das Taufhemd mit langen Aermeln wie in französischen Werken dieser Zeit[26]. Die Brüche der Gewänder sind leicht und sicher angegeben, bei den gehäuften Falten über den Fufsen die Querlinien gut beobachtet, namentlich auch die sitzenden Figuren mit übergeschlagenen Beinen vortrefflich ausgeführt. Die schmalen

Füfse in den spitzen Schuhen haben immer schön geschwungenen Umrifs. Die ganze Linienführung unterscheidet sich deutlich von den herkömmlichen Falten und Zacken, die wir zuletzt in Maria Lyskirchen gefunden haben.

Die Erzählung ist sehr anschaulich: alle Bewegungen sind lebhaft und natürlich. Wie die hochgeschürzten Diener auf der Hochzeit zu Kana (s. Abbildung) die Wasserkruge herbeitragen, ist nur die Drehung der Hände etwas ungeschickt; Christus, Maria und Petrus (mit dem herkömmlichen Lockenkranz) drücken ihre Gefühle nach alter Weise durch die Neigung des Kopfes und die erhobenen Hände aus. Ueberhaupt reden die Hände immer mit, namentlich der mahnend erhobene Zeigefinger. Auch dichtgedrängte Gruppen wie die Krüppel und Lahmen vor dem Heilande oder die Römer, welche Jupiter anbeten, sind nicht ungeschickt angeordnet, ebenso die Henkerscene und die Taufe des Maximus, dem Valerianus und Tiburtius übergeben waren: ipse igitur Maximus et omnis eius familia et universi carnifices crediderunt et ab Urbano, qui illuc occulte venit, baptisma suscepe-runt (s. Abbildung)[27]. Der Taufstein hat noch romanische Formen.

Einzelne Züge der Darstellung sind recht naiv. So ist das dreimalige Gebet des Heilandes am Oelberg durch die dreimalige Wiederholung der selben Gestalt veranschaulicht. Bei der Speisung der funf Tausend sitzen die Speisenden im unteren Raum, voran ein Mann, der eben einen Bissen in den Mund steckt, darüber sieht man die Jünger mit Broden und Fischen und in drei Reihen aufgebaut die zwölf übriggebliebenen Körbe. Beim Hochzeitmahl der heiligen Cacilia sitzen die Spielleute mit ihren Instrumenten vor dem Tisch, darunter sieht man auch eine Orgel — cantantibus organis; die Heilige selbst ist noch nicht musikalisch.

Fur die Köpfe ist ein feststehendes Oval vorgezeichnet mit hochgewölbter Stirn und breitem runden Kinn ohne Betonung der Backenknochen[28]. Die Augen sind länglich, in der Ausführung stilisirt, indem das obere Lid gerundet ist. Die schwarzen Augäpfel sind oval. Die Nasenwurzel ist bei den Männern mit Vorliebe nach oben erweitert mit scharfem Winkel gegen die Brauen, die in flachem Bogen gezeichnet sind. Die Frauen haben einfacheren Umrifs des Gesichtes und runde Brauen. Die Haare sind zumeist in Locken stilisirt mit der Wellenlinie über den Ohren, die der Gothik eigen ist.

Die Malerei war in einfachen Erdfarben ausgeführt: Roth von gebranntem Ocker mit dunklerm Schatten, Ockergelb mit orange Schatten, Ultramarin und Grun. Alles Nackte ist roth gezeichnet, die

Gewänder sind mit schwarzen Linien durchgeführt, die Säume nach innen weifs umzogen. Auch die Schuhe sind schwarz, die Nimben vergoldet. Wesentlich erhalten ist nur die rothbraune Vorzeichnung, die in den feuchten Wandbewurf eingedrungen war [29].

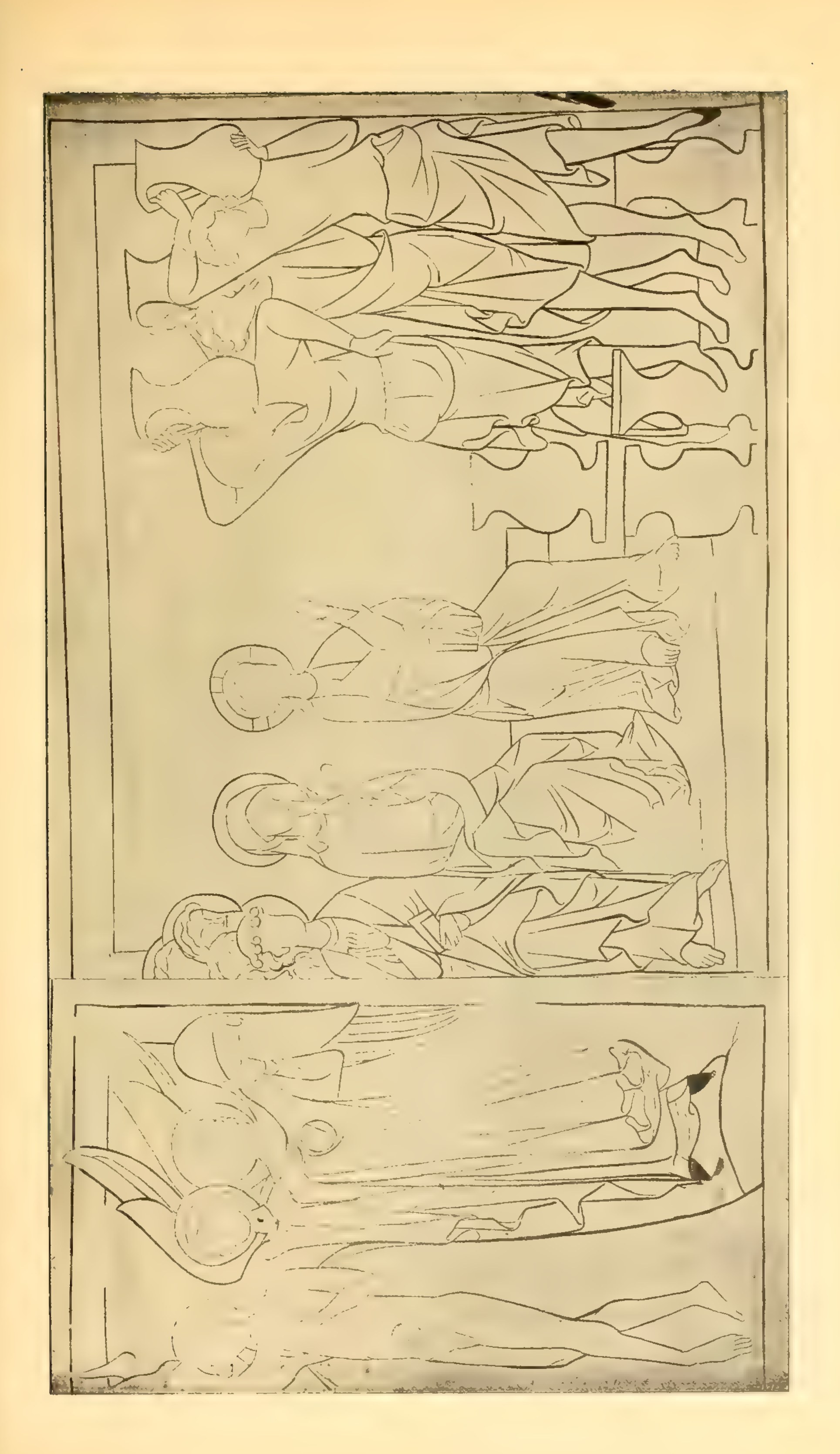
Nahe verwandt ist diesen Bildern ein Gemälde im Kreuzgange der Abtei Brauweiler: es stellt die Trinität dar als sitzende Figuren in den drei Altersstufen [30]. Ueber ihnen erscheint ein Engel mit dem Schwerte, der die Verdammten in die Hölle treibt; sie werden von einem Teufel an langem Strick herabgezogen, ein anderer spielt dazu die Fidel [31]. Diese Teufel mit breitmauligem Thierkopf, kurzen stumpfen Hörnern und Ziegenfüfsen gleichen durchaus denen in St. Cäcilien bei der Versuchung des Heilandes.

Etwas jünger erscheint das Wandgemälde in der Apsis der Kirche zu Brauweiler [32]: Christus auf hohem gothischen Thron in der Mandorla zwischen den Evangelistenzeichen, darunter Könige und Propheten. Der gemalte Fries an der Wölbung zeigt das selbe Ornament wie die Umrahmung in der Cäcilienkirche.

Dieser Stil ist nicht in Köln entstanden: wir sehen die Formengebung der neuen Kunst, die aus Frankreich herübergekommen war. Denn seit der Zeit der Kreuzzüge hatten die adligen Herren, zu denen auch die Mitglieder der geistlichen Stifter gehörten, die Gewohnheiten der französischen Ritterschaft angenommen und die rittermäfsigen Kaufleute, die heren van coellen, standen ihnen gleich.

Paris war seit dem Ende des zwölften Jahrhunderts der Mittelpunkt des geistigen Lebens, wie Cäsarius von Heisterbach sagt, die Quelle der Wissenschaft und der Brunnen aller göttlichen Kenntnifs.

In Köln war noch i. J. 1247 der Bau von St. Cunibert nach romanischer Weise vollendet, 1248 aber der Grundstein zum gothischen Dom gelegt [33]. Die beiden neuen Mönchsorden, welche die Bildung in der Stadt beherrschten, die Dominicaner und Franciscaner bauten ihre Kirchen ebenfalls in dem neuen französischen Stil. Im Chor der Dominicaner-Kirche stiftete Erzbischof Sigfrid von Westerburg (1274—97) die Glasfenster mit dem Bilde ihres grofsen Lehrmeisters Albert von Bollstadt [34]. Aus dem Minoritenkloster, in welchem Duns Scotus gelehrt hatte, stammen zwei Handschriften mit Miniaturen, ein Graduale und ein Missale, welche heute in dem erzbischöflichen Museum zu Köln und auf der Universitätsbibliothek zu Bonn aufbewahrt werden. Auf dem ersten Blatte des Kölner Codex thront Christus in reicher gothischer Architektur zwischen Maria und Fran-





ciscus und unter ihm zwischen S. Clara und S. Bonaventura kniet ein Mönch mit der Inschrift:

Ego frater Johannes de Valkenburg scripsi et notavi et illuminavi istud graduale et complevi anno domini millesimo ducentesimo LXXXX nono.

Zahlreiche Initialen sind mit kleinen Bildern ausgefüllt. Die feinen Züge der Federzeichnung geben die bekannten Formen der französischen Miniaturen: kleine niedliche Gesichter, die den Modetypus gerade noch erkennen lassen, weiche fliefsende Gewänder mit zierlich geringelten Säumen. Die Unterlage bildet regelmäfsig ein Teppichmuster in matt Carmin mit weifsen Linien und kleinen feuerrothen Kreisen. Davon hebt sich der Buchstabe meistens in tiefem Blau ab; über ihm liegt die goldene Architektur mit hellgrüner und feuerrother Füllung. So ist das V mit der Verkündigung (s. Taf. 4) dunkelblau und feuerroth gemalt. Der Engel hat feuerrothen Rock, dunkelblauen Mantel mit carmin Futter und hellgrüne Flügel, Maria trägt dunkelblaues Kleid, graublauen Mantel mit feuerrothem Futter, weifses Kopftuch und grünes Buch. Die geringelten Säume sind durch die weifse Einfassung noch besonders hervorgehoben. Eine leise Schwingung geht in beiden Figuren durch den ganzen Körper. Hier sind die Farben lebhaft, meistens aber sind die Bilder im Gegensatz zu der leuchtenden Umrahmung in zarten stumpfen Tönen ausgeführt. Eine feine Wirkung macht die Zusammenstellung von Lila und Blau oder Grün mit Feuerroth oder Rothbraun. Das S zu Salve sancta parens steht lila und feuerroth auf dunkelblauem goldverziertem Rahmen. Es enthält die Geburt der heiligen Jungfrau (s. Taf. 4). Die h. Anna trägt ein röthliches Kleid, ihr Mantel ist lichtbraun mit mattgrünem Futter, das Kopfkissen dunkelgrün mit goldenen Trotteln. Die Magd hat weifses Kopftuch und lila Kleid, Joachim weifse Mütze auf bläulichem Haar, grünen Rock und blauen Mantel mit feuerrothem Futter. Die Innenzeichnung ist in der Hauptsache mit der Feder eingetragen, aber bei den hellen Farben ist eine zarte Modellirung angewendet, zuweilen sind auch weifse Lichter aufgesetzt.

Im Bonner Missale findet sich ein merkwürdiges Bild: Jacobs Traum. Der Patriarch hat einen vornehmen Judenkopf mit gebogener Nase. Er schläft auf dem weifsen Stein, hebt aber träumend beide Hände auf wie verwundert über die Erscheinung. Ein Engel mit goldenen Flügeln steigt sehr ungeschickt die Leiter herab. Aus dem Himmelsthor in den Wolken schaut Gott heraus. Unten stehen zwei Bäume mit grofsen Blättern, Linde und Eiche.

In den Randverzierungen sind neben den schlechtstilisirten Löwen allerhand heimische Thiere angebracht [35]. Am besten beobachtet ist der Hase, neben ihm erscheint am häufigsten der kleine dickköpfige weiſse Hund mit breiten herabhängenden Ohren, der zu jener Zeit ein beliebtes Hausthier war. Auch die Affen sind ganz lebendig geschildert. Dazu kommen Schützen, Musikanten und phantastische Gestalten. Einmal erscheint auf dem Ausläufer einer Ranke S. Franciscus den Vögeln predigend:

Vir qui sic refloruit
Aves voce monuit
Semper clara.

Wie die Architekten und Illuminatoren so haben auch die Maler sich den neuen Stil aus Frankreich geholt. In der Cäcilienkirche war das erste groſse Werk vollendet und stand den Zunftgenossen als Beispiel der neuen Formengebung zu erfrischender Anregung beständig vor Augen. Die nächste Generation fand reichliche Gelegenheit die gothischen Formen sich anzueignen und zu einer eigenen heimischen Kunstweise auszubilden in den groſsen Aufgaben, welche die Ausschmückung des Domes stellte.

Am 27. September 1322 wurde der Chor der neuen Kathedrale eingeweiht. Alle groſsen Reliquien der Stadt geleiteten die Procession, in welcher die Gebeine der heiligen drei Könige in das neue Haus übertragen wurden. Die Schilder trugen die Tumba des hl. Evergislus.

Es war ein vornehmes Gotteshaus, die hochgewölbte Halle über den schlanken Pfeilerbündeln. Wenige Farben: Blau, Roth und Gold zeichneten die feineren Glieder und die Laubkränze der Säulen. Im Inneren des Chores waren die Zwickel der Bogen mit musicirenden und weihrauchspendenden Engeln auf Goldgrund gefüllt, die Gewölbe mit goldenen Sternen geziert [36]. Ueber dem Hochaltar aber leuchtete es wie an den Thoren des himmlischen Jerusalems von Saphir und Smaragd. Das waren die hohen Glasfenster, welche der Erzbischof, das Stift und die Stadt, vornehme Bürger und befreundete Fürsten gestiftet hatten.

Die Capellen des neuen Domes waren zum Theil schon 1297 so weit vollendet, daſs darin Gottesdienst gehalten werden konnte [37], und es ist daher wahrscheinlich, daſs die älteren Glasgemälde dort um diese Zeit schon hergestellt waren. In der Capelle der hl. drei Könige ist das Mittelfenster mit Parallelbildern aus dem alten und neuen Testament geschmückt. Die Umrahmung hat nicht

mehr die schön verschlungenen Linien der romanischen Ornamentik, die wir in S. Cunibert gefunden haben, aber die reiche Verzierung, welche die steifen Achtecke umkleidet, bewahrt die Ueberlieferung des dreizehnten Jahrhunderts, die uns aus den französischen Kathedralen bekannt ist.

Am besten erhalten, wenn auch mannigfach ergänzt sind die fünfzehn Fenster über der Gallerie des Mittelschiffes. Den oberen Theil der mächtigen Bogen füllen Prachtgewebe in Grisaille mit rothen und blauen oder gelben Hauptlinien [38]. Unten stehen unter gothischen Arkaden mit hohen Giebeln, Maafswerkfüllung und Strebepfeilern die 2,5 m hohen Figuren der jüdischen Könige, deren Doppelreihe anschliefst an die Gruppe der hl. drei Könige, die im Mittelfenster dem Christkind ihre Gaben darbringen.

Alle diese Königsbilder zeigen einen gleichmäfsig fest ausgeprägten Typus. In statuarischer, wenig wechselnder Haltung mit Scepter und Apfel (ohne Kreuz) sind sie von den prächtigen Gewändern der Zeit in grofsen reinen Linien umflossen. Die Hände mit den langen Fingern, die das Scepter mit conventioneller Zierlichkeit halten, sind merkwürdig steif; die Fufse, in spitzen Schuhen, hangen wie die Eisenschuhe über dem Steigbügel nach vorn herab. Die Köpfe wiederholen die gleiche Bildung nach den drei Altersstufen. Die bartlosen Jünglinge haben ein breites Oval mit hoher Stirn, grader Nase mit starken Flügeln und festem Kinne. Die Augen sind mandelförmig, doch das untere Lid fast grade gezogen, die Brauen in schönem Bogen geschwungen, zuweilen etwas schräg nach innen gestellt. Das Haar fliefst an den Wangen in doppelter Welle herab, unten kurz umgebogen und über der Stirne gerade abgeschnitten. Die Männer tragen dazu lockigen Vollbart um die weichen breiten etwas vorgeworfenen Lippen. Die Greise endlich haben hochgewölbten kahlen Schädel, eingezogene Wangen und stark ausladendes Kinn mit wallendem strähnigem Bart, zuweilen auch weichgebogene Nasen. Man erkennt in diesen idealen Gestalten die vornehme Gesinnung der ritterlichen Stifter. Ihre festen ausdrucksvollen Formen eignen sich vorzüglich für die monumentale Decoration.

Am schönsten sind diese Typen in den heiligen drei Königen ausgeprägt. Sie nehmen den Platz im Hauptfenster ein, denn seit Reinald von Dassel ihre Reliquien nach Köln gebracht, hatte sich ihre Verehrung über ganz Mitteleuropa ausgebreitet. Deutsche Kaiser und fremde Fürsten brachten ihre Gaben und veranschaulichten die glanzvolle Huldigung, welche die Könige aus dem Morgenlande dem Hei-

land erwiesen hatten. Der Stern, der sie hergeführt, leuchtete über dem Giebel des neuen Heiligthumes und dessen Bleidach war mit grofsen Buchstaben geschmückt, die Verse zu ihrer Ehre bildeten.

Die gekrönte Jungfrau sitzt auf hohem Stuhl nach links gewendet und hält mit beiden Händen das langbekleidete Kind, das auf ihrem Schoofse steht. Dieses greift nach den Goldstücken, die ihm der greise König halb knieend in einer Schale mit hohem Fufse darreicht, indem er die Krone mit der Linken auf das Knie legt. Die beiden anderen Könige stehen hinter ihm: sie tragen einfachere eiförmige Gefäfse, der ältere weist auf den Stern über dem Haupte Marias [39].

Vergleichen wir diese Glasgemälde mit den Wandbildern von S. Cäcilien, so finden wir, dafs die Formengebung an Sicherheit gewonnen hat. Die Körperverhältnisse sind normal geworden, die Typen der Altersstufen schärfer ausgeprägt. Verloren ist die natürliche Lebendigkeit in Bewegung und Faltenwurf, dafur ein fester decorativer Stil ausgebildet mit grofsen weichen Linien, mit denen die ganze Composition in schönem Flusse einheitlich zusammenschliefst. Das Antlitz Marias zeigt am wenigsten Anmuth. Ihr Sitz ist, wie üblich, in falscher Perspective nach hinten verbreitert, die Gruppe der Könige ist des Raumes wegen ein wenig gedrängt.

Die Farben sind auf alle diese Figuren gleichmäfsig vertheilt, sodafs der Rock, der Mantel und dessen Futter fur jede mindestens drei Farben geben: Roth, Grün und Lila oder Braun, Grün und Gelb oder Blau, Gelb und Roth u. s. w. Dazu kommen noch bunte Schuhe, breite Säume am Rock und schmale Streifen über den Mänteln. Die krönenden Arkaden sind in Gold und Silber ausgeführt mit dunkelblauer und rother Füllung. Die Zeichnung mufs naturgemäfs gegen die farbige Wirkung zurücktreten.

Ueber dem Dreikönigsbild ist das Mittelfenster mit Brustbildern gefullt, welche die A h n e n der edlen Magd darstellen. Vermuthlich ist dieser reiche Schmuck fur das Mittelfenster gewählt um das Sonnenlicht zu dämpfen, das dem Auge hier am ersten lästig wurde. Der Grund ist blau, allein die Wirkung der grünen Farbe in der Umrahmung uberwiegt. Die Spitze des Fensters schmückt zwischen Sonne und Mond das Wappen des Erzbischofs Heinrich, zwei Reihen rother Rauten in gelbem Felde, ganz unten erscheint das schwarze Kreuz des Erzstiftes in weifsem Felde. Die Fenster daneben sind durch die Wappen von Holland, Jülich und Cleve ausgezeichnet, die anderen zeigen die Wappen der Stadt, der Kölner Häuser Overstolz, Hardevust, Mummersloh und von der Stessen und benachbarter Ritterfamilien.

Hiernach hat man die Entstehungszeit dieser Fenster bestimmen können. Wilhelm III., Graf von Hennegau und Holland, hatte im Jahre 1317 in Köln unter dem Beistande des Erzbischofs Heinrich von Virneburg seine Tochter Johanna mit dem Sohne des Grafen von Jülich verlobt. Dies wird der Anlafs zu der gemeinsamen Stiftung gewesen sein. Ferner kann der Mohrenkopf der von der Stessen nur dem Schöffen Hilger Kleingedank gehören, dessen Wappen durch Kaiser Ludwig den Bayern mit dem alten Abzeichen der Familie von der Stessen verbessert wurde. Dieser wird 1317 noch miles, aber 1321 dominus de Stessa genannt [10]. Wir haben also allen Grund zu der Annahme, dafs die Fenster bei der Einweihung des Chores im Jahre 1322 vollendet waren.

Für die Capellen des Chores sind mehrere Fenster in dem selben Stil ausgeführt; in der Dreikönigscapelle sehen wir S. Petrus und S. Maternus, in der Agnescapelle S. Severinus und S. Anno, S. Helena und S. Maternus, S. Maurus und S. Gereon.

Einen Fortschritt in der Composition zeigen drei jüngere Glasgemälde mit kleineren Figuren. Das mittlere Fenster der Johannes-Capelle enthält drei Gruppen aus der Geschichte des h. Jacobus Major: l. die Taufe des Josias, in der Mitte den Apostel vor Herodes und r. die Enthauptung der beiden Heiligen.

Im südlichen Fenster der selben Capelle finden wir einen Lieblingsgegenstand der gothischen Kunst, die Krönung Marias. Die Stufen des Thrones zieren zwölf stilisirte Löwen, die paarweise mit einander spielen. Sie bezeichnen den Thron Salomos und erinnern an die alttestamentliche Parallele zur Krönung der Jungfrau: In throno matrem Salomo locat advenientem. Die reiche Architektur darüber füllen die Gestalten der Tugenden, Propheten und musicirende Engel [11].

Das schönste Werk dieser decorativen Kunst ist wohl die Darstellung der h. drei Könige in der Mittelcapelle. Die Hauptgruppe mit dem greisen Könige füllt den breiten Mittelbogen und die beiden Anderen, die zum Stern emporblicken, stehen in den Seitennischen etwas tiefer auf besonderen Untersätzen, über ihnen St. Johannes Baptista und St. Gereon, ganz oben vier Könige, Vorfahren der h. Jungfrau und zwei Propheten. Das ganze Bild ist also wie ein plastischer Schmuck in die Architektur eingegliedert [12]. In allen diesen Bildern sind die einzelnen Figuren freier und leichter bewegt. Auf dem zuletzt genannten sitzt Maria mit anmuthig geneigtem Haupte und das Christuskind klettert auf ihrem Schoofse aufwärts, während es in reizend natürlicher Wendung die Hände nach dem Golde streckt. In

einigen Männerköpfen ist der gothische Typus mit der übermäfsig breiten Stirn und dem vorgeschobenen Untergesicht ein Wenig übertrieben, aber doch ansprechend und lebendig ausgestaltet.

Die h. drei Könige sind ebenso wie in der Mittelcapelle gezeichnet in den Fenstern der Sacristei von S. Gereon. Im übrigen findet sich hier schon eine leise Wandelung des Stiles, obgleich der ganze Raum die schlichte Vornehmheit vom Anfang des Jahrhunderts zeigt. Die beiden grofsen Fenster waren ähnlich verziert wie die des Domchores. Erhalten sind in der Spitze links ziemlich klein ein Crucifixus zwischen Maria und Johannes, rechts der thronende Christus mit den Evangelistensymbolen, die Geburt Christi und die Verkündigung an die Hirten. Unten stehen unter reichverzierten gothischen Arkaden sechszehn Heilige von 48 cm Höhe: S. Johannes Baptista mit dem triumphirenden Lamm auf der Scheibe, S. Barbara mit Thurm und Palme, die h. drei Könige vor Maria mit dem Kinde, S. Johannes Evangelista mit Buch und Fäfschen, S. Matthias mit Buch und Hellebarde, drei heilige Bischöfe, St. Quirinus (der im Garten der Dechanei eine Capelle hatte) mit den Kugeln von Neufs im Wappen, S. Catharina mit Rad und Schwert, S. Helena, in der L. das Kreuz, auf der R. die Kirche, die sie gegründet hat, mit Kuppelbau und Thürmen, S. Gregorius Maurus mit dunklem Gesicht, im Banner die Lilienstäbe, S. Gereon mit dem goldenen Knebelkreuz auf rothem Grunde[43]. Bei manchen dieser Heiligen ist die Würde des Ausdrucks erhöht durch die scharfgezeichneten Brauen und Stirnfalten, die meisten sind trotz der ruhigen Stellung leicht bewegt, Johannes Baptista in dem eigenthümlichen Schritt, den wir auf den Tafelgemälden wiederfinden werden, S. Quirinus sogar zierlich tänzelnd. Die Schwingung des Körpers, die auf den älteren Werken nur leise angedeutet war, ist so scharf ausgeprägt, dafs sie ein festes Auftreten der Füfse, die über den unteren Rand herabhangen, ganz unmöglich macht. Diese Schwingung hatte die Sculptur gegen die Mitte des Jahrhunderts besonders ausgebildet[44] und wir werden sehen, dafs die Malerei ihr auch noch weiter gefolgt ist. Uebrigens hat die architektonische Gliederung hier eine unglückliche Wirkung gehabt, indem die drei Könige als Einzelfiguren erscheinen und bei dem mittleren bemerkt man einen jener wunderlichen Zeichenfehler, die in diesen decorativen Werken öfter vorkommen, indem die linke Hand, die auf den Stern weist, umgedreht ist[45].

Kehren wir in den Dom zurück, so tritt uns die grofse Wirkung

der Glasgemälde am deutlichsten entgegen in dem bedeutendsten Werke der Malerei, das diese Zeit geschaffen hat.

Als man im neuen Dome die hohen Steinschranken hinter den Chorstühlen mit Gemälden schmücken wollte, wahrscheinlich nach der Einweihung zwischen 1322 und 1330, wurde die Anordnung der Glasfenster mit ihren goldenen und silbernen Architekturen und den bunten Teppichgründen auf die Wand übertragen. An der nördlichen Seite, wo der Stuhl des Papstes stand, waren die Schicksale der Apostelfürsten Petrus und Paulus und das Leben des h. Sylvester dargestellt, an der Südseite bei dem Stuhl des Kaisers das Leben der h. Jungfrau und die Geschichte der h. drei Könige. Die Ausführung zeigt verschiedene Hände. Durchweg sind die Compositionen in den engen Räumen etwas zusammengedrängt, doch treten die Hauptpersonen klar hervor. Auf der Südwand erscheinen die Formen im Ganzen anmuthiger und freier [46].

Die Gestalten sind durchweg lang und schlank gezeichnet mit schmalen Schultern und Hüften, feinen Handgelenken und spitzen Fingern. Das Gesicht ist fast ausnahmslos in Dreiviertel-Profil gestellt, die Haltung des Körpers, namentlich im Schreiten, noch etwas ungeschickt, was sich besonders bei den Füfsen bemerklich macht. Dagegen ist die Geberdensprache der Hände sehr lebendig. Hier und da macht sich die leise Schwingung des Körpers mit vorgeworfenem Leib und geneigtem Kopf geltend. Die Gewandung ist in leicht bewegten Massen zusammengefafst. Die langen Kleider haben fliefsenden Fall mit zierlich geringelten Säumen und stofsen in weichen Falten auf den Boden auf. Die scharfe Ausprägung der Alterstypen ist durch mannigfache Abwandlung gemildert und verfeinert. Besonders häufig ist die Bildung des oberen Gesichtes verwendet, die von den Byzantinern her zu vornehmem und ernstem Ausdruck diente: die scharfen Augenwinkel und die breite Nasenwurzel mit senkrechten Falten. Dabei erkennt man deutlich — vor Allem bei den Priestern — gute Beobachtung eigenthümlicher Persönlichkeiten. Das niedere Volk, das die Reliquien anbetet, ist in kleinerem Mafsstabe mit derben Profilen geschildert, sehr roh die Henker [47]. Im Allgemeinen fühlt man, dafs der Künstler nicht nur bei Angabe der äufseren Umgebung, sondern auch für die Schilderung der Charaktere und der Gemüthsbewegung auf Beschauer rechnen konnte, die für leise Andeutungen empfänglich waren und ihm in lebendiger Antheilnahme mitschaffend entgegenkamen.

Das Leben der h. Jungfrau beginnt mit der Verkündigung

des Engels an Joachim. Im schmalen Seitenfelde sieht man die weidende Schafherde am Bergeshang. Joachim hat einen schönen Greisenkopf mit dem Löckchen über der Stirn. Die Namen sind immer beigeschrieben. Bei der Geburt Marias drückt die heilige Anna das Wickelkind zärtlich an Haupt und Brust, neben ihr sitzt eine schlafende Dienerin, wohl um die Nacht anzudeuten und vom Himmel schweben fünf Engel herab, mit halbem Körper in den krausen Wolkenringen musicirend und anbetend. Bei der Verkündigung an Maria hat der Engel die selbe Stellung wie vor Joachim und demonstriert lebhaft mit beiden Händen. Die Jungfrau steht vor dem Betpult in der selben Biegung wie auf der Miniatur des Johannes von Valckenburg, die Rechte verwundert erhebend und mit der Linken das Gewand fassend. Bei der Geburt hält sie das nackte Kind auf dem Schoofse, zu ihren Fufsen sitzt Joseph schlafend, auf den Krückstab gestutzt; hinter der Krippe sieht man Ochs und Esel; aus den Wolken kommen grüfsende Engel. Einer schaut zu Häupten der Jungfrau über das Kopfende des Lagers herab, wie öfter in den älteren Miniaturen. Bei der Darstellung im Tempel reicht Maria das nackte Kind, das die Hand nach der Mutter ausstreckt, dem greisen Simeon, der es mit dem Tuch entgegennimmt. Ein fliegender Engel hält ein Krönchen über das Kind.

Den Schlufs der Reihe bilden der Tod und die Krönung Marias (Taf. 1). Die Sterbende liegt an hohem Kissen mit geschlossenen Augen, die Hände mit den langen steifen Fingern auf dem Schoofse. Der hohe Schädel und das starke Kinn heben sich durch das weifse Kopf- und Halstuch bedeutend von dem rothen Kissen ab. Christus in blauem rothausgeschlagenem Mantel steht neben ihr und hält die weifsgekleidete Seele auf dem linken Arm, mit der Rechten segnend, links von ihm Petrus mit krausem Haarkranz um den kahlen Schädel, aufserdem zehn andere Apostel, zu Häupten Marias der jugendliche Johannes. Der Kopf zwischen ihm und Christus zeigt die oben erwähnte Bildung der Nasenwurzel. Die schwarzen Pupillen sind durchweg in die Ecke des Auges gestellt, was den Gesichtern allerdings einiges Leben giebt. Von den meisten ist kaum die Stirne sichtbar. Die Ecke des Bildes unten links füllt ein niedriger Lehnstuhl mit Kissen. Der Versuch ihn perspektivisch richtig darzustellen, mufste mifsglücken, weil der Maler sich nicht entschliefsen konnte ihn gleich von unten auf in der Vorderansicht schräg zu stellen.

Bei der Krönung ist die Bewegung von Hand und Fufs noch etwas geziert, die Hände der Jungfrau erscheinen merkwürdig grofs

gegen die dünnen Arme. Ueber der niedrigen Lehne des Thrones ist die Wand mit einem roth, gold und grün gestreiften Teppich verhangen. Die Bogenstellungen darüber sind mit Mafswerk gefüllt und auf dem reichgemusterten Hintergrunde kleine lustige Figuren gezeichnet: drei Tanzende und ein Geiger.

In beiden Bildern sind die wesentlichen Züge, die heitere Würde des Heilandes, welcher selbst die Krone trägt und die Hand mit dem Scepter auf das Buch in seinem Schoofse legt, sowie die Todesruhe der h. Jungfrau klar und bedeutsam ausgesprochen. Die Unterschriften lauten:

Mortali vita ... mater spoliatur
Non tamen hoc fit ita qú sursū tota ferat̃
Aurea celicole datur ... summe tibi stema
Triplicie aureole do ... dyadema.

Es folgt die Geschichte der h. drei Könige. Den Stoff entnahm man wahrscheinlich den Wandgemälden im alten Dom. Eigenthümlich ist die Anordnung des ersten Bildes: um anzudeuten, dafs die Magier — denn so heifsen sie hier trotz der Kronen — in ihren verschiedenen Ländern den Stern sehen, sind sie durch Bergwände getrennt, über die sie wegblicken [48]. Man sieht hier recht klar, wie die landschaftlichen Züge eben nur als Andeutungen aufgefafst sein wollen, obgleich ein Paar spielende Hasen im Vordergrunde ganz natürlich wirken.

Bei der Anbetung nimmt das Christkind, immer noch auf den Knieen der Jungfrau stehend, den Deckel vom Becher, den der greise König mit der Rechten darreicht, während er mit der Linken die Krone abnimmt. Die beiden anderen tragen eiförmige Gefäfse. Gegen die Composition des Mittelfensters erscheint als Fortschritt, dafs der zweite König, der auf den Stern weist, sich nach dem dritten umwendet. Damit ist die Ausbildung der Gruppe vollendet. Es folgt die Bischofsweihe und die Einsegnung der Leichen; unter dem anbetenden Volke erscheint ein Mann in Capuze mit langer spitzer Nase und vorgeworfener Unterlippe.

Von grofser Anmuth ist die Gestalt der hl. Helena bei dem Empfang der Reliquien in Constantinopel. Hinter ihr in der Procession der Mönche sieht man seltsame lebenswahre Gesichter. Zwei Anbetende haben sich nach orientalischer Sitte zur Erde geworfen. Den Schlufs machen zwei Bilder mit der Einholung in Mailand und Köln. Ueberall ist das anbetende Volk in kleinerem Mafsstab gebildet. Ganz rechts im letzten schmalen Felde stehen zwei

Figuren in Mittelgröfse vor einer zinnenbekrönten Mauer. Der eine ist von dem letzten Pfeiler des Hauptbildes halb verdeckt und wendet sich nach seinem Gefährten um. Dieser blickt mit lebhafter Geberde auf den Einzug der Reliquien in Köln. Er trägt breite Mütze und kurzen Mantel, von dessen Kragen lange Zatteln herabhängen. Sein Gesicht hat durchaus Portrait-Charakter, wir dürfen wohl den Maler in ihm erkennen.

Eine Art Sockel bilden auf den untern Wandflächen gothische Arcaden mit Einzelgestalten in leicht wechselnder Charakteristik, — auf der nördlichen Seite sind es Bischöfe, auf der südlichen Kaiser und Könige. Im ganzen Aufbau dieser Decoration ist das Vorbild der Glasgemälde bis in alle Einzelheiten nachgeahmt. Die gröfste Bedeutung hatte es für das Colorit. Gegenüber dem Farbenglanz, mit dem die Fenster das Auge erfüllten, konnten die matten Töne der Wandgemälde nicht mehr bestehen. Man deckte also den Stein mit dichtem Kreidegrund und arbeitete darauf mit Vergoldung und Tempera, mit einem Wort, man schuf in grofsem Mafsstab Tafelbilder. Solche sind in Köln aus älterer Zeit leider nicht erhalten, doch bieten uns die beiden Soester Altaraufsätze im Berliner Museum gute Beispiele für die erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Jetzt galt es die Leuchtkraft der Farben noch zu steigern. Die goldenen Umrahmungen erforderten vor Allem tiefes Roth und Blau, und breite sorgsam vertriebene Lichter gaben den fliefsenden Gewändern eine körperliche Fülle, welche den Wandgemälden fremd gewesen war. Auch die Köpfe erhielten in den Locken wie in Stirn, Augen, Nase, Mund und Kinn durch kräftig aufgesetztes Weifs lebendige Modellirung. Ein rothbrauner Grund über den Architekturen läfst das Ganze als einen Teppich erscheinen, der von einem goldenen Stabe herabhängt. Dieser Grund ist belebt von kleinen etwas heller getönten Figuren, welche gleich denen in den blauen Füllungen mit schwarzen Federstrichen umrissen sind. Endlich schmücken ähnliche Figuren die Initialen der leoninischen Verse. So stehen unter dem Tode der heiligen Jungfrau (Taf. 1) zwei Mädchen, die sich küssen und am Ende zwei Männer, die mit Speer und Bogen kämpfen. Unter der Krönung Mariä ist ein junger Mann mit Capuze gezeichnet, der im Korb auf seinem Rücken einen Trompeter trägt [19], und zuletzt zwei Ringer: den einen fafst ein Affe, der eine Kugel hinter sich schleppt. Anderswo erscheint der wilde Jäger mit seinem Horn oder Frau Minne gekrönt und geflügelt mit Pfeil und Bogen, dann Löwen- und Drachenkämpfe, Tänzer und Tänzerinnen mit Geiger und Sackpfeifer oder die Frau, die mit dem

Spinnrocken den Gänsedieb verfolgt. Es sind die Drolerien der Miniaturen, trotz des gröfseren Mafsstabes durchaus im Stil und Geist der Bücherillustrationen durchgeführt.

Eine ausgelassenere Phantasie herrscht in dem Teppichschmuck der oberen Wand. Das hockt auf Ranken, das reitet auf Drachen und tanzt durch die Luft mit gelenkigen Gliedern, bald nackt, bald langbekleidet mit fliegenden Aermeln und Schleppen. Thier- und Menschenzwitter wechseln mit launigen Gestalten aus dem täglichen Leben. Man denkt an die Narrenfeste und die burlesken Einlagen der geistlichen Spiele [50]. Es gab eben auch damals verschiedene Geister. Die hochgespannte Religiosität eines Meister Eckart mochte an den stolzen glanzerfüllten Hallen der neuen Bauweise ihr Genüge finden, derbere Naturen hatten andere Bedürfnisse. Das geschnitzte Stuhlwerk unter unseren Bildern mit den skurrilen Mönchen und den geistreich stilisirten Thierfratzen erinnert uns daran, dafs der künstlerische Genufs jener leichtfertigen Figürchen den adligen Domherren vorbehalten war, deren Lebensgewohnheiten sie nicht fremd sein konnten. Die Chorschranken von Notre-Dame in Paris haben in ihren Reliefs eine ähnliche Mischung von Ernst und Scherz. Uns geben diese Drolerien einen Mafsstab für das Vermögen und die Absichten der Künstler. Die Umrisse sind fest und klar: auch wo die nackten Formen etwas nachlässig behandelt scheinen, ist vielmehr Uebermuth als Unkenntnifs des Zeichners zu bemerken. Alle lebhafte Bewegung ist scharf beobachtet und sicher wiedergegeben. Vortrefflich sind die Thiere geschildert. Hier in Köln hatte Albertus Magnus sein Buch de animalibus geschrieben, in welchem aufmerksame Theilnahme an der Erscheinung und dem Gehaben der Thiere bekundet ist. Am Dom sehen wir in den phantastischen Sculpturen unter dem Dache die Körperformen mit bewunderungswürdiger Naturwahrheit behandelt. — Aus dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts stammt das schöne Relief am Chorgestühl in St. Gereon. Da ist die Sirene und der Fuchs, der dem Raben den Käse abgeschmeichelt, aber auch eine vollendet natürliche Katze, die sich leckt, und ein Affe, der vom Apfel frifst. Die groteske Komik dieses Thieres mit seiner unmittelbaren Erinnerung an den Menschen, entsprach wohl ganz besonders dem Humor der Zeit [51]. Auch auf den grofsen Bildern der Chorschranken ist die Gelegenheit Thiere zu malen mit Wohlbehagen benutzt. Beim Fischzug Petri springen Fische aus dem Wasser und werden von Reihern gefangen; bei der Verkündigung an Joachim weidet die Herde am Berge und, wie die drei Könige den Stern sehen, spielen die Hasen im Grase.

Im Uebrigen ist in den Gemalden selbst kaum ein Hauch von der Naturlichkeit der Drolerien zu spüren. Man sehe nur die Initial-Verzierung unter der Krönung Marias. Wie leicht schreitet der Jüngling mit dem Korbe, wie lebendig ist die Bewegung der Füfse, wie richtig sind die Falten in Jacke und Hose angegeben. In den Hauptbildern dagegen haften die Füfse der Schreitenden am Boden: gleichmäfsig steif gebildet tragen sie den Körper in feierlicher Haltung, umhüllt von kunstreich angeordneten Gewändern. Die Maler beschränken sich auf die herkömmliche Vortragsweise, weil sie die Würde der heiligen Geschichte nicht durch Naturlichkeit beeinträchtigen wollen. Sie bewahren stets eine ernste, zuweilen auch grofsartige Haltung. Aber wenn man defshalb die gleichzeitigen Italiener zum Vergleich heranzieht, so kann dies nur dazu dienen, die Schwäche unserer Kölner klar zu stellen. In der Darstellung von Körper und Bewegung wagen sie nicht in den Raum zu gehen. Die Zeichnung bleibt auf der Oberfläche und die schwachen Anläufe, lebenswahre Charaktere zu schildern, zeigen nur, was hier zu einem Giotto fehlte. Wir bleiben immer in der Stimmung der Legende, die von guten und bösen Menschen erzahlt ohne viel Hintergrund und Schilderung in kurzen und verständlichen Zugen. Allerdings schöpft der Maler aus den Sitten seiner Zeit Vornehmheit und weiche Anmuth aller Formen. Darf man an Giottos arte naturale nicht erinnern, so doch vielleicht an seine gentilezza und schliefslich spricht aus diesen reinen fliefsenden Linien der selbe Schönheitssinn wie aus dem graziösen Spiel der Drolerien [52]. Seine Hauptaufgabe aber findet der Künstler von jetzt an in der Behandlung der Farbe.

Bevor wir aber die Entwicklung der Tafelgemälde weiter verfolgen, mussen wir noch einen Blick auf die Wandmalerei werfen. Sie war durch die gothische Architektur vielfach beschränkt, aber die neue Zeichenschule, die in der Arbeit für den Schmuck des Domes ausgebildet war, fand doch noch mannigfache Gelegenheit sich zu bethatigen, nicht nur in den Seitencapellen, sondern auch auf den Wandflächen der älteren Kirchen. Im Dome selbst sind aus der folgenden Zeit nur spärliche, doch äufserst anziehende Reste von den Gemälden an der äufseren Wand der Chorschranken erhalten [53].

Von einem Tabernakel oder Grabmal stammen zwei kleine Steine, welche jetzt im Chor von St. Cunibert unter dem Sakramentshäuschen und dem gegenüberstehenden Reliquiarium eingemauert sind. Auf jedem sind auf blauem Grunde unter gothischen Arcaden sechs Figuren kraftig und lebensvoll gezeichnet, auf dem ersten ein Crucifixus zwischen Maria und Johannes, links S. Cunibert mit der

Taube auf der Mitra, rechts S. Georg, zu beiden Seiten knieend zwei Mitglieder des Hauses Overstolz. Der andere Stein zeigt wieder den Crucifixus zwischen Maria und Johannes, links den h. Cunibert mit seiner Kirche auf der Linken, rechts S. Margaretha mit Krone, Kreuz und Drachen an der Kette, zu beiden Seiten zwei Ritter von der Stessen, also wohl Hilger Kleingedank und seinen Sohn. Die Farben, namentlich das Lila und Grün erinnern noch an die Miniatur. Maria und Johannes sind schmerzlich bewegt mit lebhaften Geberden. Die Stifter tragen Kettenpanzer, langen Wappenrock und quadratische Achselplatten. Da dieser Schmuck bis gegen 1330 üblich war [54], werden die kleinen Bilder um diese Zeit entstanden sein.

Der selben Zeit mögen zwei Wandgemälde in einer Capelle des südlichen Seitenschiffes von St. Andreas angehören. Das eine zeigt wiederum die Krönung Marias. Christus und die hl. Jungfrau sitzen einander gegenüber; auf den Pfosten des Thrones stehen zwei zierliche Engel, der eine ruhig stehend mit der Laute, der andere in anmuthiger Biegung die Geige spielend. Ein Dritter schwebt mit einem Korbe in der Linken auf Christus herab, wahrscheinlich Blumen streuend [55]. Es ist im Wesentlichen die alte Composition, welche das dreizehnte Jahrhundert ausgebildet hatte. Zu den Seiten etwas tiefer stehen S. Paulus mit dem Schwert, in lebhafter Bewegung nach oben blickend, und S. Petrus mit dem Buch.

Die Zeichnung ist in diesem Werke vielfach mangelhaft. Die Hand des Engels, der den Korb trägt, ist verdreht und bei der Geige die Verkürzung falsch; der rechte Oberarm der Jungfrau ist nicht richtig angesetzt, auch der linke Arm des Heilandes verschwindet unter dem Mantel. Ueberhaupt fühlt man den Körper nicht unter den Gewändern und bei diesen sind die zahlreichen Falten etwas eng und steif gelegt. Die Finger sind gerade so lang und steif wie auf den Domfenstern; die Haltung der Hand am Scepter und die Stellung des Fufses, der seitwärts unter dem Gewande vorsieht, sind ganz conventionell. Die Gesichter der beiden Heiligen — Paulus war zuerst in halber Gröfse angelegt — sind in der Seitenwendung schief gebildet, doch diese Verzeichnung wirkt auf den Beschauer als natürliche Folge des rhythmischen Schwunges, der durch das Ganze geht. In beiden Köpfen, dem kahlen Paulus mit dem wallenden Barte und dem kurzgelockten Petrus sind die gothischen Typen aufs Schönste ausgeprägt. Christus mit etwas kurzer breiter Nase ist voll milder Würde, die heilige Jungfrau sehr anmuthig. Bei ihr tritt die vornehme Bildung des Auges besonders hervor, die feine Wölbung des oberen Lides und der

breite Augenknochen unter den hohen Brauen. Auch der Mund ist feingeschnitten. Dazu kommen die lieblichen Kindergesichter der beiden Engel, deren feierliches Spiel in dem melodischen Flufs der weichen Linien wiederklingt.

In den dünn aufgetragenen Farben [56] überwiegen ein bläuliches Grün und helles Zinoberroth, daneben ist Braun und Lila verwendet und überall sind dünne weifse Lichter aufgetragen. Der Grund ist blau mit rothem Muster, die Umrahmung grün, lila, roth.

Merkwürdiger Weise begnügte man sich nicht damit die grofsen Züge des neuen Stiles zu decorativen Zwecken zu verwenden, sondern wir finden auch geschichtliche Darstellungen mit zahlreichen Figuren in kleinem Mafsstabe, wovon leider nur geringe Ueberreste erhalten sind. Im Chor von S. Severin war die Geschichte der hh. Severinus und Cornelius an den unteren Wänden in dramatischer Schilderung mit dicht gedrängten Volksmassen erzählt [57] und in S. Ursula sehen wir an einem Gurtbogen zu Anfang des linken Seitenschiffes einen Crucifixus und Scenen aus der Legende der Heiligen.

Das ausgelassene Spiel der Drolerien, welche den oberen Theil der Chorschranken füllten, wird auch die Wände der Privathäuser geschmückt haben, da Johannes Tauler von den reichen Kölnern sagt: „Sie bauen grofse und stattliche Häuser, lassen allerlei Affenwerk und Leichtfertigkeit daran malen, zieren sie sonst inwendig und auswendig vom Dach an bis auf den Boden auf mancherlei und unnöthige Weise: dafs man sich nicht genugsam verwundern kann, wie sie doch allenthalben nur ihrer Sinne Lust und Ergetzlichkeit suchen“. In dem Schmuck des Rathhaussaales werden wir Verwandtes wiederfinden.

Wenn die Wandgemälde auch naturgemäfs etwas freieren Linienzug aufweisen als die Fensterbilder, wird man doch einen wesentlichen Unterschied in der Zeichnung nicht erkennen, denn die Maler machten ohne Zweifel die Entwürfe für die Glaswörter, die ihre Zunftgenossen waren. Ebenso zeigen die Tafelbilder die selbe Formengebung, wenn sie auch vielfach mehr an die Miniaturen erinnern.

Auf dem Schlosse zu Braunfels befinden sich zwei Tafeln (jede 1,50^{m} hoch, 1,17^{m} breit) aus dem Prämonstratenser-Nonnenkloster von Altenberg an der Lahn (Taf. 2—3), die wahrscheinlich einer Kölner Werkstatt entstammen. Sie waren die Flügel eines Schreines auf dem Nonnenchor, in welchem die Statue einer sitzenden Madonna stand [58]. Der rechte Flügel enthält oben die Verkündigung und die Heimsuchung, unten die Geburt Christi und die h. drei Könige, die unmittelbar vor der Statue der h. Jungfrau standen.

Bei der Verkündigung fliegt die Taube auf den Kopf der stehenden Maria, die ein Buch in der Linken hat und verwundert die Rechte erhebt. Der Engel, der ein Spruchband in der Linken halt und den Zeigefinger der Rechten erhebt, trägt einen Chorrock mit Capuze, vielleicht einen Scholarenrock, wie ihn die Chorknaben trugen [59]. Zwischen Beiden steht eine schlanke Vase mit einer stilisirten Blume. — Bei der Geburt liegt Maria mit einem Schleier auf dem Haupte in einer zierlich geschnitzten Bettstelle, über welche der Mantel herabfällt. Sie lehnt sich an ein hohes Kissen und hält mit beiden Händen das Christkind, das in einem durchsichtigen Röckchen vor ihr sitzt. Zu ihren Fufsen sitzt Joseph mit spitzem Judenhut, auf seinen Krückstock gelehnt. Oben schauen Ochs und Esel in die auf Consolen ruhende Krippe. In den Ecken kommen aus stilisirten Wolken zwei Engel, die Geige und Psalterion spielen.

Der linke Flügel enthält oben S. Michael in langem Rock und Mantel, die Lanze in den Rachen des Drachens unter seinen Fufsen stofsend, und die Krönung Marias mit zwei Posaune blasenden Engeln in den Ecken; Christus hält mit der Linken Scepter und Weltkugel. Die Punzirung des Goldgrundes mit Eichenlaub ist hier noch erhalten [60]. Unten steht die h. Elisabeth mit Kopftuch und Hermelinmantel, ein Buch in der Linken, und schenkt einem Krüppel einen pelzgefutterten Mantel. Ein Engel halt eine Krone über ihr Haupt, ein anderer reicht ihr einen zweiten Mantel. Hinter ihr kniet ihre Tochter, die h. Gertrudis, die Erbauerin der Kirche, in welcher ihr i. J. 1334 ein Grabdenkmal errichtet war. — Die letzte Abtheilung füllt der Tod der h. Jungfrau. Maria liegt in der Bettstelle auf geblümten Pfühl und Kopfkissen unter einer gestreiften Decke, die Hände übereinander gelegt. Hinter dem Bette steht in der Mitte der segnende Christus, auf seiner Linken hockt betend die langbekleidete Seele der Jungfrau. Auf jeder Seite stehen sechs Jünger, von denen zum Theil nur die Schädel sichtbar sind, links St. Petrus mit Stabkreuz, rechts ein kahlköpfiger Apostel mit Weihwasser und Wedel, neben diesem Johannes mit Lilie uud Weihrauchfafs. Es ist im Grunde die selbe Composition wie auf den Chorschranken, die dort nur des engen Raumes wegen in die Höhe gezogen ist. Sie war ja auch in den Miniaturen seit fruhster Zeit vorgebildet. — Die Ausfuhrung ist in diesen Bildern handwerksmafsig und entspricht mehr den etwas härter und trockener gezeichneten Gemalden an der Nordseite der Chorschranken als denen der Südseite.

Hierher gehören auch, wie es scheint, die Tempera-Malereien

auf dem sogenannten Leichentuch der Richmodis, früher in S. Aposteln, das vor Kurzem verbrannt ist.

Auch das erste in Köln selbst erhaltene Tafelbild ist keine selbständige künstlerische Schöpfung, sondern ein Beispiel zunftmäfsigen Betriebes. Aber in Zeichnung und Farbe ist hier eine Veränderung eingetreten, welche in die Mitte des Jahrhunderts führt. Es ist ein kleines Triptychon (Taf. 5) im Kölner Museum (No. 1 Eichenholz H. 0,65^{m} B. 0,48^{m} u. 0,24^{m})[61]. Auf der Innenseite ist der Rahmen aus dem Brett herausgearbeitet, die Abschrägungen sind mit Gipsmasse und blauen und rothen Glasflüssen verziert; über dem Mittelbilde wie auf den Flügeln sind Kästchen angebracht, um Reliquien aufzunehmen. Das Ganze ist mit Gips grundirt und vergoldet, die Flächen der Bilder mit punzirten Eichenblättern.

Auf dem Mittelbilde ist die Kreuzigung in der üblichen Weise geschildert. Christus hängt mit erhobenen Armen und angezogenen Knieen nach rechts gewandt am Kreuz, bekleidet mit langem blaulich weifsen Lendentuch, im braunen Haar, das nicht über die Wange fällt, den grünen Kranz mit weifsen Dornen. Die Füfse sind übereinander gelegt, von zwei Nägeln[62] durchbohrt, aus der Seitenwunde strömt das Blut. Das auffallend längliche Gesicht ist wie gewöhnlich verzeichnet, der Körper sehr mangelhaft gebildet. Sieht man die scharfen Ränder des Brustkastens, die dicken Kniee und die steifen Unterschenkel, glaubt man ein altes Holzbild zu sehen. In der Luft fliegen zwei kleine weifsgekleidete Engel mit röthlichen Flügeln, am Fufs des Kreuzes bei dem Stumpf des Lebensbaumes kniet die Stifterin in Franciscaner-Tracht.

Unten links steht Maria zum Erlöser emporblickend, gehalten von den heiligen Frauen. Vor ihr hält der kahlköpfige Longinus halbknieend die Lanze in der Linken und träufelt mit dem Zeigefinger der Rechten das Blut des Heilandes in das geöffnete linke Auge, das rechte ist geschlossen. Rechts, steht Johannes auf die Jungfrau blickend. Er prefst die Hände wie die eine der heiligen Frauen vor der Brust ineinander. Hinter ihm hebt der römische Hauptmann das Spruchband mit Ecce dei filius, dann folgt ein alter Jude und ein barfüfsiger Mann mit krummer Nase und höhnischem Munde[63].

Die Umrisse sind ungemein scharf, bei den Frauen treten die hohen Schädel besonders hervor, bei den Augen ist das untere Lid mehr gerundet als auf den älteren Werken, der Schmerz ist mit den üblichen Mitteln deutlich ausgedrückt. Die Körperbildung erscheint durchweg etwas steif und dürftig, wefshalb man das Bild für älter

halten möchte. Allein wir bemerken auch etwas Neues: das sind die grofsen scharfgebrochenen und stark ausladenden Querfalten, welche zuerst in der Sculptur ausgebildet waren. Wir haben in Köln ein höchst anmuthiges Beispiel in der Statuette der h. Helena am Chorgestühl in S. Gereon. Diese Falten bilden einen kräftigen Gegensatz gegen die weiche Biegung des Körpers und die Ringelfalten der Gewänder, welche hier durch die weifsen Säume noch mehr hervorgehoben werden. Der Maler konnte sie um so leichter vom Bildhauer übernehmen, als er gewohnt war dessen Werke zu färben. Wahrscheinlich ist auch die Länge der Gestalten dem Vorbilde der Sculptur zu danken.

Die Farben des Bildes sind besonders beachtenswerth, weil sie die vollständige Palette geben, die von nun an für die Tafelbilder festgehalten wird. Trotz vielfacher Retouchen ist ihr Charakter im Wesentlichen nicht verändert. Es sind: Carmin, Feuerroth, Blau, (gelb) Grün, Gelb (mit Braun), Lila (mit braunen Schatten), (bläulich) Grau, Weifs und Schwarz. Diese Farben sind in gleichmäfsigem Wechsel über das Bild vertheilt, meistens je drei an einer Person. Die Gesammtfärbung ist durch den starken Gebrauch von Lichtern etwas kalt und hell geworden. Die Gesichter sind röthlich, mit weifsen Lichtern und wenig braunen Schatten modellirt, nur das Gesicht des alten Juden ist dunkel, die Innenzeichnung der Gesichter und der weifsen Kopftücher wie alle Umrisse des Nackten sind braun, alle Haare blond. Der Kettenpanzer des Hauptmannes ist silbern, sein Hut roth mit weifsem Pelzbesatz, sein Wappenrock blau, sein Gürtel weifs, der Schwertgriff und die Schnalle golden, aber wie alles Gold auf dem Bilde erneuert.

Der linke Flügel enthält oben die Geburt Christi. Maria hält das Kind in grünen Windeln ebenso zärtlich, wie die h. Anna auf den Chorschranken. Joseph sitzt wie dort in der Geburtsnacht schlafend auf den Krückstock gelehnt, aber nicht in so unwahrscheinlicher Haltung [64]. Ueber der Geburtsscene sitzt der Hirt mit seinem Dudelsack auf blumiger Wiese und schützt mit der Rechten das Auge gegen den himmlischen Glanz, in welchem der Engel die frohe Botschaft bringt. Hinter diesem leuchtet ein grofser Stern. Auf der Erde weiden die Schafe und daneben liegt der braune Hund mit spitzer Schnauze und Stachelhalsband. Eine Ziege hebt sich am Baume. Dieser ist als grüner Stamm mit einem Büschel an der Spitze gebildet [65].

Die untere Abtheilung enthält die Anbetung der heiligen drei

Könige, auf dem rechten Flügel die obere Abtheilung die Himmelfahrt Christi, die untere das Pfingstfest. Christus verschwindet in den wie üblich muschel- oder kranzförmig stilisirten Wolken; die Fufstapfen sind auf der Erde sichtbar. Die Taube senkt sich auf Maria herab und rothe Strahlen fahren aus der Wolke auf die Jünger. Die ganze Versammlung sitzt auf einer rothgestrichenen Bühne, welche den Saal andeutet, wahrscheinlich so, wie man es auch bei den öffentlichen Spielen sah.

Auf der Aufsenseite der Flügel ist die Verkündigung gemalt unter zwei gothischen zinnengekrönten Bogen auf einem Holzgerüst. Der Engel ist wieder mit lila Unterkleid und einem Chorrock mit Capuze und weiten Aermeln bekleidet. Links steht Katharina, rechts Barbara, der Hintergrund ist grün, doch die Farben sind gröfstentheils erneuert und so die ganze Haltung der Töne verändert.

Der selben Zeit gehört eine Tafel, welche die Vorderseite eines Kastens bildete, im Besitz des Domcapitulars Schnütgen zu Köln (Eichenh. H. 0,33 m B. 0,785 m). Da stehen auf gebräuntem Grunde fünf heilige Jungfrauen in röthlichblondem Haar und goldigen Gewändern, mit Palmen in den Händen.

In der nämlichen Sammlung befinden sich zwei Täfelchen von Buchenholz (H. 0.37 m B. 0,115 m)[66]. Auf der einen sieht man oben den Schmerzensmann: Christus blutbespritzt mit grünweifser Dornenkrone und Schurz aus dem Sarkophag aufragend, unten auf Postament S. Augustinus als Bischof mit rothem Herzen in der Rechten, — auf der andern oben den Crucifixus mit Maria und Johannes ähnlich wie in den gleich zu nennenden Wandgemälden der Minoritenkirche, unten auf einer Bühne die Krönung Mariä. Die Gestalten sind schon sehr lang, mit rothbraunen Umrissen wie flotte Federzeichnungen leicht und sicher hingeworfen, die Farben Lila, Grün, Roth wie die der Miniaturen.

Ein wirklicher Künstler aber schuf ein kleines Diptychon, das sich jetzt im Besitz des Sir Charles Robinson zu London befindet (0,49 m hoch. 0,33 m br.)[67]. Im Inneren war der Rahmen reich verziert mit runden und viereckigen Glasflüssen oder Edelsteinen, welche jetzt fehlen. Die Bildfläche bildet gekörnter Goldgrund mit hochliegenden Ranken, von welchem sich die leuchtenden Farben kräftig abheben. Links thront die gekrönte Jungfrau mit dem Kinde (Taf. 6), das langbekleidet auf ihrem linken Schenkel steht, das rechte Händchen an das Kinn, das linke an die Brust der Mutter legend, die es mit der Linken hält, während sie in der Rechten mit

der üblichen gezierten Biegung des Handgelenkes einen Rosenzweig erhebt. Sie sitzt auf einem hohen Gestühl, dessen Seitenwände für den Beschauer nach rechts gerichtet scheinen, während die kronenden Pfeiler und der abschliefsende Rundbogen grade stehen geblieben sind. Auch das Sitzbrett ist nicht richtig perspectivisch gezeichnet. Dennoch kommt die ganze Gestalt in ihrer Wendung nach rechts zu schönster Geltung. Der prächtige, lebhaft bewegte Faltenwurf mit seinen breiten weifsen Lichtern läfst alle Körperformen voll und klar hervortreten. Nur die Schultern sind zu schmal gegen den breiten Hals, die Hände wieder sehr grofs. Für den Oberkörper bildet ein zierlich geraffter Teppich einen leichtbewegten Hintergruna. Das pausbäckige Kind hat auffällig lange Beine. Bei ihm wie bei der Mutter ist die überlieferte Stellung der Augäpfel benutzt um ein zärtliches Blickespiel — bei dem Kinde mit schelmischer Kopfwendung — darzustellen.

Die andere Tafel zeigt den Crucifixus (Taf. 7) mit edler Gesichtsbildung. Die sorgfältige Modellirung des Körpers verräth die Nachahmung der Holzsculpturen. Das Haupthaar fällt rechts herab. Die grofsen Füfse sind ungeschickt verdreht. Ueber dem Kreuze kommen zwei Engel aus den Wolken in den Ecken. Sie verhüllen das Gesicht mit dem Mantel und blicken mit einem Auge auf den Heiland. Links stehen die heiligen Frauen mit der ohnmächtigen Maria. Alle Vier blicken nach oben und der Kunstler hat sich bemüht, in die herkömmliche Gesichtsbildung einen persönlichen Schmerzenszug hineinzulegen. Rechts steht Johannes, das Buch in der Linken, mit erhobener Rechten. In dem lockigen Haupte ist die schöne Bildung des Jünglingskopfes wiederholt, die wir schon auf den Chorschranken des Domes gefunden haben. Ebenso ist der Greisentypus mit flatternden Haaren, tiefen Stirnfalten und geschwungenen Brauen ausgeprägt in der Gestalt des Propheten Jesaias, welcher mit hoch zugespitzter Hutkrempe hinter dem Junger aufragt. Mit erhobenem Zeigefinger spricht er nach dem Spruchband in seiner Linken: Ipse vulneratus est propter iniquitates nostras.

Die Vorderseite dieses Diptychons, welches wohl das höchste Kunstvermögen aus der Mitte des Jahrhunderts im Tafelgemälde aufweist, ist etwas flüchtiger und breiter ausgefuhrt. Dargestellt ist eine Verkündigung: die Jungfrau stehend vor dem hohen mit Kissen und Teppich ausgestatteten Stuhle, der Engel im Diaconen-Gewande mit Pfauenaugen in den Flügeln.

Auch in den Miniaturen vollzieht sich nun eine Wandelung des Stiles. Auf den Blattern eines Antiphonars aus dem hiesigen Cla-

rissenkloster im Kölner Museum erkennen wir noch die Formengebung, die im Anfang des Jahrhunderts ausgebildet war. Aber die Zeichnung ist nachlässig und flau geworden. Bei jedem Bilde ist eine der Nonnen mit ihrem Namen abgebildet. Soror Heilwigis wird 1345 als Aebtissin des Klosters genannt. Die Handschrift mufs also früher entstanden sein [68]. Wir sehen die gewöhnlichen Scenen der heiligen Geschichte: die Geburt Christi, die h. 3 Könige, die Darstellung im Tempel, den Fischzug Petri, den Einzug in Jerusalem, Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten, Geburt und Predigt Johannes des Täufers, Geburt und Tod der h. Jungfrau. Hier ist die Darstellung etwas unruhiger geworden: ein Jünger liest die Sterbegebete, ein anderer sprengt mit dem Wedel, Petrus sitzt betend neben dem Bett. Doch das kommt Alles schon in älteren Miniaturen vor. Aufserdem finden wir verschiedene Heilige. S. Clara beschützt sechs Nonnen unter ihrem Mantel, darüber erscheint die Trinität, Gottvater mit dem Crucifixus und der Taube [69]. Bei „Allerheiligen" stehen S. Catharina und S. Barbara an der Spitze der hl. Jungfrauen. Sie behaupten also schon hier einen Ehrenplatz. Seit dem Ende des 14. Jahrhunderts werden sie häufiger dargestellt als irgend welche andere Heilige, vielleicht die beiden Johannes ausgenommen. — Die Randleisten sind mit Drolerien reichlich ausgestattet. Wir sehen Engel und Drachen, Trompeter und Schützen mit Schlangenleibern und Klauen. Die Seejungfer mit der Mitra schlägt ihren Fischschwanz über die Leiste, mit einer Hand hält sie einen kleinen Hund und an der Leine ein Häschen; eine Frau hält sich schreiend die Ohren zu vor dem Lärm, den zwei Männer mit Glocken und Trompeten machen; eine junge Dame besieht sich im Spiegel, während ein Jüngling ihr einen Kranz darreicht. Am Tage des h. Franciscus sitzt dieser wieder auf der unteren Leiste den Vögeln predigend.

Eines der Bildchen aber fällt aus diesem Stil heraus. Die hh. Petrus und Paulus sind von anderer Hand sorgfältiger gezeichnet, mit schärferen und feineren Umrissen. Diese neue Weise finden wir wieder in einem Missale des Domarchivs (No. 149) und einem Manuscript der Kgl. Bibliothek zu Brüssel (No. 212) [70]. Die Bildung der Gesichter ist in diesen Werken sehr mannigfaltig; zum Theil sind sie in die Länge gezogen wie bei Maria und Johannes unter dem Kreuz (Taf. 4). Diese Figuren erinnern in ihrer bewegten Haltung ebenso wie der Crucifixus lebhaft an das Triptychon im Kölner Museum; ebenso die Gewandung mit den vorspringenden Falten. Daneben finden

sich aber anmuthig gerundete Gesichter, die den gothischen Typus kaum noch erkennen lassen, wie bei einer Darstellung des Meſsopfers im Missale des Domes (Taf. 4). Dies Missale stammt aus der Erbschaft des Decans Conrad von Rennenberg, welcher i. J. 1357 gestorben war, ist also jedenfalls früher entstanden [71].

Da das Antiphonar der Clarissen, in welchem ein Bildchen schon in ähnlichem Stile ausgeführt ist, schon vor dem Jahre 1345 geschrieben war, so finden wir die Annahme bestätigt, daſs diese Wandelung gegen die Mitte des Jahrhunderts eingetreten ist.

Es liegt in der Natur jedes gebundenen Stiles, daſs er im Laufe der Zeit seine Eigenheiten steigert. So ist die Kreuzigung hier auf vier Wandgemälden dargestellt, in denen eine immer lebhafter bewegte Linienführung zu bemerken ist. Allerdings sind alle vier stark restaurirt, doch die Zeichnung ist erhalten.

Das erste sehen wir in der Johannes-Capelle des Domchores an der rechten Seitenwand. Unter dreifachem goldenen Bogen steht in der Mitte der Crucifixus auf blauem Grunde mit Goldmuster. Der Leib des Gekreuzigten ist noch ähnlich gebildet wie auf dem Tafelbilde im Museum, aber die Arme sind nicht mehr so hochgestreckt und die Haare fallen auf die rechte Schulter herab. Maria ist ohnmächtig zurückgesunken und bildet mit den heiligen Frauen, von denen fast nur die schmerzerfüllten Köpfe sichtbar sind, eine ergreifende Gruppe. Sie hat das Schwert in der Brust wie in der Constanzer Armenbibel [72], s. Lucas II, 35: es wird ein Schwert durch deine Seele dringen. Johannes hat die Hände unter dem Kinn zusammengepreſst: er krümmt sich im Schmerz und hat den rechten Fuſs krampfhaft vorgesetzt. Unter den Seitenbogen stehen auf rothem Grunde links S. Johannes Baptista, dessen Mantel mit Fell gefüttert ist, rechts S. Laurentius mit dem Diaconengewand in leise schwingender Bewegung, in den Händen Rost und Palme. Unter allen drei Gemälden bildet den Grund zerklüfteter Felsboden.

Wesentlich besser gezeichnet ist der Christus eines groſsen Wandgemäldes, einer Kreuzigung, in der Minoritenkirche, am Ende des linken Seitenschiffes [73]. Drei Engel fangen das Blut auf, ein vierter schwebt klagend auf der rechten Seite. Ueber dem Kreuz sieht man Sonne und Mond in stilisirten röthlich-weiſsen Wolken. Maria hat die Hände vor der mit dem Schwerte durchbohrten Brust zusammengepreſst, sie trägt ein blaues Kleid und weiſsen Mantel mit rothem Futter, Johannes rothen Rock und lila Mantel mit gelbem Futter. Beide Gestalten sind übermäſsig lang und leidenschaftlich bewegt mit

gesenktem Haupt und vorgeworfenem Leibe, Johannes hat die gefalteten Hände im Gelenk aufwärts gebogen. Alles ist übertrieben: der geringelte Fall und die stark ausladenden Falten der Gewandung wie die weifsen Lichter, welche die Grundfarbe kaum mehr erkennen lassen. Am Fufse des Kreuzes knien die Stifter, ein Hardevust mit seiner Gemahlin. Der Ritter trägt Kettenpanzer und Topfhelm und auf dem gelben Rock die rothen Arme seines Wappens, vor der Brust einen schwarzen Stern, seine Frau den Purpur, das Vorrecht der Familie Overstolz. — An jeder Seite stehen zwei Heilige unter einer hellrothen Architektur. Sie gleicht den Thoren einer Stadtmauer mit Thürmen, Strebepfeilern und Pechnasen. Links steht S. Catharina in weifsem Kleid und grünem rothausgeschlagenem Mantel und S. Franciscus, das goldene Kreuz in der Rechten — die Seitenwunde ist unter dem geöffneten Kleide sichtbar, die Stellung unsicher durch die beliebte Schwingung, — rechts S. Barbara und S. Clara mit der Monstranz. Zur Seite sitzen zwei Engel auf den Thürmen, oben und unten sind die Wappen der Hardevust und Overstolz angebracht [74].

Etwas jünger ist der kleine Crucifixus am dritten Pfeiler des rechten Seitenschiffes. Johannes hält ein Buch in der Linken und hat die Wange in die rechte Hand geschmiegt, Maria hat die erhobenen Hände neben dem Schwerte zusammengeprefst. Der Ausdruck des Schmerzes ist in den kleinen Figuren wohl gelungen, die Gewänder sind mit neuer Erfindung reich und lebendig ausgeführt. Den Stifter aus der Familie Birkelin bezeichnet ein Doppelwappen: ein Bär mit goldenem Halsband.

Das letzte und jüngste Bild im linken Seitenschiff schildert wieder die hh. Frauen unterm Kreuze. Die ohnmächtige Maria wird von Johannes aufgefangen: sie ist dem Beschauer zugewendet und bildet mit zwei hh. Frauen eine grofs und klar angelegte, von tiefer Empfindung erfüllte Gruppe. Rechts vom Kreuz steht der h. Franciscus in ruhiger Haltung. Aus den Wolken schweben zwei Engel mit Weihrauchfässern herab. Das Gesicht des Heilandes ist wie auf allen diesen Bildern durch die Restauration ziemlich charakterlos geworden, der Kopf des h. Franciscus ganz erneuert. Sonst sind die Köpfe in herkömmlicher Weise gebildet, die Arme und Hände dünn und steif, aber in der ganzen Anlage erkennt man einen grofsen Zug und einen Anfang freier und natürlicher Gestaltung [75].

Es ist gewifs kein Zufall, dafs wir diese leidenschaftlich bewegten Bilder gerade in der Franciscanerkirche finden. Die hl. Jungfrau mit dem Schwert in der Brust ist eine Verkörperung des

Stabat mater dolorosa
Juxta crucem lacrymosa,
Dum pendebat filius,
Cuius animam gementem
Contristatam et dolentem
Pertransivit gladius.

Vielleicht haben die Mönche hier selbst gemalt. Denn in einem Gedenkbuch des Minoritenklosters aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts wird ein frater Heynricus pictor erwähnt [76]. Die ohnmächtige Maria, die schon im Malerbuche vom Berge Athos vorgeschrieben wird, konnten die Brüder in der Unterkirche zu Assisi finden, wo Giotto sie allerdings liegend dargestellt hat. Auch die Engel fliegen dort um das Kreuz.

An das zuletzt beschriebene Gemälde der Minoritenkirche schliefst sich in der Zeichnung eine kleine Kreuzabnahme an einem Pfeiler links vor dem Chor von S. Cunibert. Sie ist in den Hauptfiguren ungewöhnlich gut erhalten, wenigstens nicht übermalt [77]. Maria umfangt die Brust des Leichnams, der von Joseph von Arimathia aufgenommen wird, Johannes ergreift den herabhangenden Arm mit beiden Händen. Der Kopf des Heilandes ist auf die Seite gesunken, die Dornenkrone wieder grun mit weifsen Spitzen. Die rechte Seite des Bildes ist stark beschädigt: hier wurden die Nägel ausgezogen an den Füfsen und an der linken Hand, die noch am Kreuze hing. Alle Formen sind anmuthig und weich, namentlich die Gesichtsbildung von Maria und Johannes. Die Farben sind noch Grün, Feuerroth, Lila. Der Grund ist blau, in rothem Rahmen, in den das Kreuz hineinragt. Unmittelbar daneben ist Johannes der Täufer gemalt. Auch er hat weiche Züge, seine Augen sind nicht mehr einfach schwarz, sondern haben eine hellbraune Iris. Damit sind wir schon am Ende der gothischen Periode angelangt [78].

Die Tafelmalerei dieser Zeit ist durch zwei Werke im Kölner Museum vertreten. Das eine sind die Thüren eines kleinen Schreines. Die Aufsenseiten sind mit hochliegendem Streumuster braun-grün gefärbt und zeigen die Spuren des lilienförmigen Eisenbeschlages. Auf den Innenseiten (Taf. 8) sieht man S. Johannes und S. Paulus auf Goldgrund (No. 2 u. 3 Nufsbaumholz H. $0{,}61^{m}$ B. $0{,}22^{m}$) [79]. Die Bilder sind stark verrieben, sodafs der röthliche Untergrund des Goldes an manchen Stellen sichtbar wird, vielfache Beschädigungen der Farbe sind etwas gewaltsam ausgebessert. Die ganze Erscheinung macht einen fast modernen Eindruck. Dennoch wird man die Echtheit der

Bilder nicht bezweifeln können, insbesondere die Köpfe sind gut erhalten. Sie sind überraschend fein und glatt ausgeführt, auf röthlichem Grunde mit braunen Schatten und weifsen Lichtern überaus zart modellirt. Ein zweites Beispiel solcher Malweise ist aus dieser Zeit allerdings nicht anzuführen. Allein die braune Innenzeichnung der Gesichter wiederholt lediglich die feststehenden Züge der gothischen Ueberlieferung. Wenn man auf den ersten Blick eine mehr persönliche Charakteristik zu erkennen glaubt, so beruht dies nur auf der sorgfältigen Durchführung der Einzelheiten. Der ganze Kopf mit seinen krausen gelben Haaren sieht wie aus Holz oder Stein gemeifselt aus. Auch der auffallendste Zug im Gesicht, die grofsen blauen Augen, erinnert an die Sculptur. Sie finden sich zum Beispiel ebenso an den berühmten Apostelstatuen im Chor des Domes und grade diese scheinen auch für die Gewandung als Vorbild gedient zu haben. Wenn anderseits die reiche Punzirung des Goldgrundes, in welcher zwei originelle Fabelthiere erscheinen, sowie die ganze Umrahmung an die Anordnung der Glasfenster erinnert, sind die beiden Figuren durch die steinartig violettgefärbten Untersätze ausdrücklich als Bildsäulen gekennzeichnet.

Johannes steht ganz grade mit erhobenem Zeigefinger, in der Linken das Spruchband mit: hii sunt, qui venerunt de tribulacione magna et laverunt stolas suas et dealbaverunt eas in sanguine (?) (Apocal. VII 14). Er trägt feuerrothen Rock mit gelben Lichtern, blauen Mantel, der durch Verreiben graulich geworden ist, mit grünem Futter. S. Paulus hält ein Spruchband mit hii omnes testimonio fidei probati iuventi sunt im Christo Jesu domino nostro, Hebr. XI 39. Er hat im Nimbus Goldblumen auf rother Lasurfarbe, trägt blauen Rock und carmin Mantel mit grünem Futter. Alle diese Farben sind von höchster Leuchtkraft: sie sind in den Tiefen pastos aufgetragen, auf den Höhen mit breiten weifsen Lichtern verarbeitet. Die Hände sind mit braunen Umrissen weit besser als auf den Wandgemälden, die Füfse ziemlich roh gezeichnet. Die Gestalt des heiligen Paulus entspricht in ihrer geschwungenen Haltung und der wirksamen Modellirung des kunstvollen Faltenwurfes durchaus jenen schönen Apostelstatuen, die unter dem Erzbischof Wilhelm von Gennep (1349—61) im Dome aufgestellt sein sollen.

Die anderen beiden Bilder (Taf. 9) sind derb und flott gezeichnet (No. 4. 5 Eichenholz H. 0,42^{m} B. 0,34^{m}). Auf der einen ist die Verkündigung in der üblichen Weise dargestellt. Der Engel trägt feuerrothes Kleid und grünen Mantel mit (leder-) gelbem Futter, die

Flügel sind röthlichviolett und weifs. Hier sieht man am deutlichsten, wie die Farben immer tiefer und leuchtender geworden sind. Die schwarzen Augen stehen ganz in den Ecken, die Haare sind braun. Bei Maria ist der Rock blau, der Mantel carmin mit gelbrothem Futter — eine sehr unglückliche Zusammenstellung —, Augen und Haare wie bei dem Engel. Zwischen beiden Figuren steht eine goldene Kanne mit hoher Lilie. In Gesichtsbildung und Körperhaltung ist die herkömmliche Formengebung deutlicher ausgeprägt als auf den eben besprochenen Tafeln, sodafs man diese kleinen Bilder für älter halten könnte, allein die gleichmäfsig aus dem Gesicht gestrichenen Haare deuten auf eine späte Zeit [80] und die Kleider sehen etwas lederartig aus, die Falten sind mit den breiten Lichtern weich gerundet, als wenn man der übermäfsigen Bewegung müde geworden wäre.

Das selbe gilt von der „Darstellung im Tempel". Simeon will das Kind mit dem Tuche aufnehmen, das er über den Hinterkopf gezogen hat. Das Tuch ist weifs mit kräftigen blauen Schatten, sein Rock lila mit bräunlichen Tönen, der Gürtel weifs. Auch auf diesem Bilde sind die dunklen Töne pastos aufgetragen, die Gesichter ziemlich grob ausgeführt. Das Kind, das dem Priester von der Mutter rückwärts hingereicht wird, sieht sich bedenklich nach dem bärtigen Alten um und streckt die Aermchen nach der Mutter aus. Die Bewegung ist sehr natürlich wiedergegeben, die kräftigen runden Glieder sind fest und gut gezeichnet und auf röthlichem Grunde mit Braun und Weifs modellirt. Maria hat dazu etwas Roth auf den Wangen, ein weifses Kopftuch mit brauner Zeichnung und im Uebrigen die selben Farben wie in der „Verkündigung." Der Altar ist braungelb, das Tuch darauf gelblich weifs. Hinter der Jungfrau steht der h. Joseph, ein kahlköpfiger Greis mit bläulich weifsem Bart, dunkelbraunem Rock und grünem feuerroth ausgeschlagenem Mantel und hält die Opfer-Tauben in einem Korbe. Bemerkenswerth ist, wie die Köpfe der beiden Alten, des ehrwürdigen Priesters und des freundlichen Nährvaters durch eine leise Variation der Formen verschieden charakterisirt sind. Die Punzirung des Goldgrundes schliefst gleich einem Vorhang in der Höhe der Köpfe ab. Sehr niedlich ist darin ganz in der Mitte ein kleiner Engel, der die Arme nach dem Kinde ausstreckt.

Endlich sind noch Bruchstücke von Wandmalereien erhalten (jetzt im Kölner Museum), die gewifs keinem geringen Künstler angehören, denn sie schmückten den grofsen Saal des Rathhauses, den sogenannten Hansasaal. Dessen südliche Wand

ist durch gothisches Stabwerk in schmale Felder getheilt. Hier standen nach den erhaltenen Köpfen zu rechnen (Taf. 10) vier lebensgrofse Gestalten mit Spruchbändern hinter einer gemalten mit gothischen Blumen gekrönten Brustwehr, an welcher kleinere Figuren ebenfalls mit Spruchbändern ausgestattet waren. Wahrscheinlich füllte diese Malerei die Wand zu beiden Seiten eines hohen Stuhles. Die eine der kleinen Figuren ist erhalten und durch Krone, Scepter, Mantel und den böhmischen Löwen auf der Brust als Kaiser Karl IV bezeichnet. Auf seinem Spruchband steht:

Ir sult des Riches Noth besinnen
Wel up Verleiss indt up Gewinnen.

Die drei anderen Sprüche lauteten:

Richtet den Aermen as den Richen
Su steit dat Rich werdentlich.

Meidet Gave indt hasset Girichheit
Want sei verdaerven Gerechtigkeit.

Liebet Gott vur allen Dingen
Su mach dem Rich well erlingen [81].

Die grofsen Figuren [82] scheinen berühmte Weise oder Gesetzgeber zu sein. Nach den Kopfbedeckungen könnte man sie auch für Propheten halten [83].

Diese decorative Malerei hat die überlieferten Mittel noch einmal geschickt verwerthet. Die alten Typen sind so mannigfaltig variirt, dafs man wirklich verschiedene Persönlichkeiten zu sehen glaubt. Zu den Einzelheiten in der Zeichnung des Gesichtes kommen noch Falten an den Augenwinkeln, die wir bisher nicht beobachtet haben. Die Haare scheinen weicher und natürlicher durchgeführt als bisher, die Hände freier und lebendiger gezeichnet, der Augapfel steht noch in der Ecke, aber die Iris ist hellbraun gefärbt. Die Gewandung ist, wie man aus der Kaisergestalt und der Copie einer gröfseren Figur (im historischen Museum) ersehen kann, ziemlich einfach angeordnet, in den goldgeränderten Zipfeln des weifsen Kopftuches an dem besterhaltenen Kopfe erkennt man einen feinen Geschmack für zierliche Stilisirung. Die Farben der Kleidung sind ziemlich tief. Bemerkenswerth ist die reichlich angewendete Vergoldung, die auch auf den böhmischen Werken dieser Zeit üblich ist. Diese Figuren standen auf zinoberrothem und blaugrünem Grunde, zurücktretend gegen die weifs-röthliche Brustwehr und die goldenen Blumen, die dem Ganzen einen hellen festlichen Ton gaben.

An der Fensterwand waren der h. Georg mit goldenen Handschuhen und andere Heilige gemalt, an der südlichen Schmalwand stehen noch heute die Statuen der neun guten Helden, Kaiser Karl mit den Privilegien und die h. 3 Könige. Von der langen Westwand sind kleine Bilder copirt, welche die Drei- und Vierpässe füllten (jetzt im historischen Museum). Da sehen wir Gestalten aus dem täglichen Leben wie Ringer, Dudelsackpfeifer u. A., auch eine Windmühle, zu der das Korn gebracht wird, wie ein Kinderspielzeug gebildet, vor Allem aber die bekannten Figuren aus den alten Sagen, Fabeln und Schwänken: der zottige Waldmann reitet auf einem Hirsch, die Wasserfrau kämmt sich vor einem Spiegel, der vor dem Brunnen auf dem Felsen steht, — der Löwe zerreifst den Esel, der mit ihm auf die Jagd gegangen ist, das Landmädchen reitet auf dem Esel zur Stadt, den Spinnrocken in der Hand und auf dem Kopf den Korb mit Eiern, auf die sie ihre Zukunftspläne baut, der grofse Aristoteles kriecht auf allen Vieren, da die schöne Phyllis auf ihm reitet.

Es ist wohl möglich, dafs dies die Malereien sind, welche am 27. November 1370 vollendet waren, da an diesem Tage nach der Stadtrechnung bezahlt sind pictori pro pictura domus civium 220 mr. [84].

So bewegt sich also die Kölner Malerei siebenzig Jahre lang in den selben Formen. Sie sind wie die Architektur aus Frankreich herübergekommen, die Zunft der Schilder und Glaswörter arbeitet sich vollständig darin ein und schafft sich einen festen heimischen Stil. Da Bildung und Sitte der herrschenden Stände die gleichen sind, empfindet man den fremden Ursprung nicht.

Diese Formen verkörpern den Gedanken des christlichen Glaubens vor Allem in der feierlichen Würde des Ceremonienbildes, wie der Krönung Mariä und der Anbetung der Könige, und in den Einzelgestalten der Heiligen. Wie sie in architektonischem Rahmen hauptsächlich decorativen Zwecken dienen, genügt dem religiösen Gefühl die vornehme Haltung und die weiche Anmuth des leise bewegten Linienflusses.

In den Glasmalereien werden die Gruppen aufgelöst, die einzelnen Gestalten gegen die Mitte des Jahrhunderts zu edler Schönheit ausgebildet. In den Wandgemälden wird die Kreuzigung zumeist als monumentales Andachtsbild in den drei überlieferten Figuren dargestellt. Gegen die Mitte des Jahrhunderts tritt eine leidenschaftliche Erregung ein. Dann aber wird die Linienführung wieder einfacher und ruhiger und die schmerzbewegte Gruppe der heiligen Frauen führt zu kunstvoller Composition [85].

Bezeichnend ist, wie der Mystiker Johannes Tauler die Thätig-

keit des Malers schildert, „welcher, wenn er für sich selbst ein hübsch Bild malen will, so beschauet er zuvor ein ander wohlgemaltes Bild gar eben und zeichnet alle Punkte und Linien desselben auf seine Tafel und alsdann formiret er sein Bild danach, so treulich er kann". Also eine unmittelbare Wiedergabe der Natur liegt dem Künstler fern. Dagegen findet er das Vorbild für körperliche Fülle in den Werken des Sculptors, obgleich auch dieser seine Kraft zumeist in der kunstvollen Gewandbildung erschöpft. Er lernt die allgemeinen Typen durch eingehende Ausführung und mannigfache Abwandlung zu beleben. Dann stellt er sich auf seinem eigenen Gebiet eine neue Aufgabe in der Vervollkommnung der Farbe. Die glanzvolle Wirkung der Glasgemälde sucht er in leuchtender Tempera nachzuahmen. Entsprechend den starken reinen Tönen der gebrannten Gläser wird eine feste Reihe einfacher Farben in Licht und Schatten angewendet, welche gehoben durch Goldgrund zu kräftigen Accorden vereinigt werden. Die neue mit der Stimmung des einsamen Beschauers rechnende Wirkung des Tafelbildes reizte dazu eigenes Empfinden zu bethätigen.

In der Wahl der Gegenstände wie in ihrer Auffassung geht man im Allgemeinen nicht über das dreizehnte Jahrhundert hinaus. Für die immer wiederholten Scenen aus der heiligen Geschichte hat sich eine feststehende Ueberlieferung ausgebildet, welche der eigenen Erfindung wenig Spielraum läfst. Was sich an weltlichen Bildern mythischer oder lehrhafter Art aus dem Mittelalter volksthümlich erhalten hat, wird als spielendes Beiwerk behandelt — in der Kirche wie in der Rathsstube, — verbunden mit launiger Phantastik und Beobachtungen des täglichen Lebens. Wenn die Beschauer ihr Bedürfnifs nach Humor darin befriedigt fanden, so hatten die Maler Gelegenheit ihren künstlerischen Neigungen nachzugehen, aufserhalb der conventionellen Schranken natürliches Leben zu gestalten.

Auftraggeber und ausführende Künstler gehörten verschiedenen Ständen an, die Einen im Niedergang begriffen ohne fortschreitende Bildung, die Andern ein aufsteigendes Geschlecht, das lebhaften Antheil nahm an der geistigen Bewegung der Zeit.

Den ersten Beweis von dem Machtwechsel der beiden Stände gab der siegreiche Weberaufstand im Jahre 1370. Den Namen des Malers, welchem die Malerei des neuen Eidbuches übertragen wurde, erfahren wir aus einer Notiz in den Ausgaben der Mittwochsrentkammer vom 14. August dieses Jahres: item magistro Wilhelmo ad pingendum 9 marck librum iuramentorum [86].

II.

Im Anfang des 14. Jahrhunderts war auf dem grofsen Besitz am Römerthurm das Frauenkloster der h. Clara gestiftet. Die Jülicher Herzogsfamilie hatte es ausgestattet, Gräfinnen von Geldern, Berg, Waldeck hatten hier den Schleier genommen. In dem Antiphonar der Loppa de Speculo finden wir unter Andern die Schwestern Lisa de Blankinberch, Christina de Myrwilre, Margareta de Cornu, Bela de Nettese, Clara de Valkensteyn, Agnes de Aldenhoven, Margareta de Valkinburch. Aus diesem vornehmen Kloster stammt der grofse Schrein mit doppelten Flügeln, welcher jetzt auf dem Hochaltar des Domes steht, der sogenannte Claren-Altar[86].

Die Mitte des ganzen Baues bildet ein Tabernakel für die Eucharistie, das auch sichtbar bleibt, wenn die inneren Flügel geschlossen sind. Eine Thür, die mit der Darstellung des Mefsopfers geschmückt ist, schliefst die untere Hälfte dieses Mittelstückes. Darüber steht eine Christusstatue in einer Nische, deren Architektur die reinen, etwas trockenen Formen vom Ende des Jahrhunderts zeigt. Zu beiden Seiten schliefsen sich zwei Reihen solcher Nischen an. Die oberen waren mit Apostelstatuen gefüllt, von denen die Hälfte erhalten ist, die unteren sind mit modernen Reliefs ausgefüllt. (Das Tabernakel in der Mitte ist 0,55 m breit, die von den Flügeln bedeckten Seitentheile 1,39 m breit, 2,85 m hoch)[88]. Bei den Statuen hat die Gewandung noch den überreichen künstlichen Faltenwurf der älteren Sculpturen, in den sorgfältig durchgeführten Köpfen ist aber die eigentlich gothische Bildung fast ganz aufgegeben.

Die Aufsenseiten dieser inneren Flügel sind mit Gemälden geschmückt, an welche sich die der äufseren anschliefsen. Wenn also das erste Flügelpaar geschlossen ist, so sieht man zwei Reihen Bilder,

welche 24 Scenen aus dem Leben Christi darstellen; die unteren sind der Jugendzeit, die oberen der späteren Geschichte des Heilandes entnommen. Sie haben sehr gelitten und sind in neuerer Zeit ausgebessert, wie man namentlich an den Triforien der Umrahmung oben und unten bemerken kann. Auf den Flugeln trägt die Leinwand einen vergoldeten geprefsten Kreidegrund, in den die Figuren eingeschnitten sind. Die ganze Fläche ist gegliedert durch eine goldene Architektur, deren Spitzbogen durch humoristische Fratzen in schön stilisirtem Blattwerk ausgefullt sind. Wenn auch diese Flügel geschlossen sind, sieht man Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, eine Imago Misericordiae und verschiedene Heilige.

In der Ausführung kann man vier, vielleicht fünf Hände deutlich unterscheiden. Auf den Innenseiten der äufseren Flügel sind in der oberen Reihe die bekannten Scenen: Christus am Oelberg, der Judaskufs, Christus vor Pilatus, — die Höllenfahrt, Noli me tangere, die Himmelfahrt in den überlieferten Formen der Gothik ziemlich handwerksmäfsig wiedergegeben. Diese Scenen hatten im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts in Miniaturen und Elfenbein-Reliefs eine feststehende Gestalt angenommen. Ein Gemälde des Kölner Museums, No. 6, giebt uns eine vollständige Uebersicht über diese Darstellungen, wie sie in der Kölner Schule ausgebildet waren.

Es ist eine kleine Tafel von Tannenholz (H. $0{,}75^{m}$ B. $0{,}93^{m}$) in blauem Rahmen mit goldenen Sternen. Der punzirte Goldgrund ist durch rothe Linien in 27 Felder getheilt.

1. Verkündigung (beide Personen stehend) und Heimsuchung in dem bekannten Schema.

2. Geburt Christi: das Wickelkind in der hohen Krippe, in die Ochs und Esel hineinsehen, davor knien Joseph und Maria.

3. Verkündigung an die Hirten: die Herde weidet am Blumenhügel, Einer sitzt auf dem Rasen mit dem Dudelsack und zeigt nach oben, ein Anderer stützt sich auf seine Schippe und blickt zum Engel empor.

4. Anbetung der Könige: das langbekleidete Kind steht auf dem Schofse der gekrönten Mutter und greift nach dem Deckel des Gefäfses, das der kahle älteste König knieend darreicht, der Zweite zeigt nach dem Stern, der Dritte ist hier nicht ganz unbärtig.

5. Darbringung im Tempel: Simeon mit dem Tuch auf den Schultern nimmt das Kind an, das Maria über den Altar hinreicht. Hinter ihr steht ein Mädchen mit Kerze und Tauben im Korb. Ueber dem Altar schwebt ein Baldachin.

6. Flucht nach Aegypten: Maria sitzt mit dem Wickelkind auf dem Esel, den Joseph führt.

7. Rückkehr aus Aegypten: Maria führt den Knaben an der Hand, mit der sie eine Laterne(?) hält. Der Knabe trägt einen Korb, Joseph behütet ihn.

8. Einzug in Jerusalem: Christus auf der Eselin, ein Jüngling breitet den Rock aus, ein Anderer sitzt auf dem Baum, ein Mann steht im Thor.

9. Abendmahl: der rothhaarige Judas sitzt mitten vor dem Tisch und nimmt den Bissen, den ihm Christus reicht. Johannes liegt mit dem Kopf auf dem Tisch, auf diesem sieht man Schüsseln mit zerschnittenen Fischen, Brote, Messer, Kännchen und Fläschchen. Ein Apostel trinkt.

10. Christus am Oelberg: Schweifstropfen fliefsen roth und weifs über das Gewand, aus den Wolken kommt eine Hand (kein Kelch), drei Jünger schlafen.

11. Judaskufs: Christus von den Häschern geschlagen heilt während des Kusses das Ohr des Malchus, der mit der Laterne auf der Erde liegt, Petrus steckt das Schwert ein.

12 Christus vor Pilatus: Dieser sitzt als Richter mit übergeschlagenem Bein (sehr undeutlich) in hohem Hut und Hermelinkragen.

13. Geifselung: Christus steht hinter der Säule, die Arme angebunden, ein Henker führt die Geifsel, ein anderer die Ruthe.

14. Kreuzschleppung: Christus wird am Strick geführt von einem Henker, der Hammer und Nägel trägt. Ein Soldat tritt und schlägt ihn, andere folgen.

15. (Mittelbild) Crucifixus zwischen den Passionszeichen (darunter sind zwei Röcke, auf der Aufsenseite des Claren-Altars drei). Das Gesicht auf dem Schweifstuch hat regelmäfsige Züge und grofse braune Pupillen.

16. Kreuzabnahme: Joseph von Arimathia nimmt den herabsinkenden Leichnam mit dem Bahrtuch auf. Einer zieht den Nagel aus der linken Hand, ein Anderer den von den Füfsen. Maria drückt den rechten Arm an sich, hinter ihr steht Johannes.

17. Grablegung: Christus liegt mit halbbekleidetem Unterkörper im Sarkophag auf dem Tuch, das Joseph von Arimathia und Nikodemus halten. Maria hat sich über ihn geworfen und sieht ihm in's Antlitz, hinter ihr steht Johannes, der nach oben blickt und die Hände zusammenprefst.

18. Auferstehung: Christus steigt aus dem Sarkophag, die Rechte erhoben, in der Linken die Kreuzesfahne. Auf dem Rande des Sarkophages stehen zwei betende Engel in weifsen Kleidern, vorne schlafen drei Soldaten.

19. Höllenfahrt: Christus steht vor der flammenden Halle; er stöfst mit der Kreuzesfahne einen Teufel nieder, während ein anderer entflieht, und führt Adam und zwei Andere (Eva mit Kopftuch) aus dem Höllenrachen.

20. Die Frauen am Grabe: Sie sehen mit ihren Salbenbüchsen in den mit zwei grofsen Löchern versehenen Sarkophag. Der Engel sitzt in der Ecke.

21. Noli me tangere: Christus als Gärtner mit Spaten steht unter einem Baum vor der knienden Magdalena.

22. Der ungläubige Thomas: Christus legt die Hand des Zweiflers in seine Seitenwunde, dabei stehen drei Apostel.

23. Himmelfahrt: Christus steigt mit der Kreuzesfahne vom Hügel auf, die Jünger stehen zu beiden Seiten, an ihrer Spitze Maria und Petrus.

24. Pfingsten: Die Taube fliegt auf das Haupt Marias. Rothe Linien gehen von ihm auf die Köpfe der folgenden Apostel.

25. Weltgericht: Christus thront auf dem Regenbogen, von seinem Munde gehen Schwert und Blume aus. Maria und Johannes Baptista knien auf Wolken. Zwei Engel mit Posaunen rufen die Todten aus den Gräbern.

26. Die heiligen Katharina, Barbara, Margaretha (mit Hammer und Drachen).

27. Die heiligen Agnes, Clara und Franciscus (mit rothem Kreuz).

Alle Darstellungen sind dem neuen Testament entnommen mit Ausnahme der sechs Heiligen. Die Tafel ist also wieder, wie die letzten Heiligen bekunden, fur die Minoriten oder die Clarissen angefertigt.

Die Herkunft von der Miniatur erkennt man auch an der Farbe: sie ist durchweg etwas trübe: Dunkelgrün, Braun und Lila oder Roth werden mit Vorliebe zusammengestellt. Die gothische Formengebung ist fast ganz verflüchtigt. Hier und da erinnern die geschwungene Haltung, die geringelten Säume und die stilisirten Haare an die alten Gewohnheiten der Kölner Schule. Die Köpfe sind meistens gerundet, nur die schwarzen in die Ecke gesetzten Augäpfel haben sich erhalten, aber schon bei den Heiligen der letzten Abtheilung sind die Augen braun. Die Tracht der Zeit ist bei den Nebenfiguren genau wiedergegeben. Die Soldaten tragen Kettenpanzer und Topfhelm, kurze enge vorn geknöpfte Röcke mit gezacktem oder geschlitztem Saum, einmal auch Ketten vor der Brust. Am tiefsitzenden Gürtel hängen Tasche, Schwert und Dolch. Dazu kommen Schnürstiefel oder weit ausgeschnittene Schuhe. Die h. Katharina hat ein enges braunes Unterkleid, grünes Oberkleid mit weifsem Leibchen und langen vom Aermel herabhängenden Lappen, die h. Agnes ein grünes Unterkleid, rothes Oberkleid und Hermelin-Lappen, die um den Oberarm gebunden sind und bis zur Erde fallen. Alles dies entspricht ungefähr den Sitten der Zeit um 1380 [89].

Vergleichen wir die oben genannten Bilder des Claren-Altares, so erscheint in ihnen die Composition alterthümlicher, auch wohl des engen Raumes wegen etwas vereinfacht. Bei Christus am Oelberg ist der Schweifs nicht angegeben. Beim Judaskufs ist Petrus auf die rechte Seite gestellt, sonst ist die Composition die selbe. Die Gesichter sind auf diesem Bilde alle übermalt, nur nicht das des Malchus. Judas hat noch stilisirte rothe Haare. Ebenso ist bei Pilatus die Spur des älteren Bartes sichtbar. Auch hier sind die Gesichter erneuert. Bei der Höllenfahrt ist das flammende Dach weggelassen, Adam in röthlich braunen Umrissen weich modellirt mit ungeschickter Handbewegung; über dem Höllenrachen sieht man zwei greuliche Teufel mit runden gelben Augen, breitem Maul und spitzen Ohren. Christus erscheint vor Magdalena nicht mit dem Spaten, sondern mit der Kreuzesfahne, bei der Himmelfahrt ist er fast ganz in den Wolken verschwunden.

In dieser Bilderreihe sind die Formen noch vollkommen gothisch,

in braunen Umrissen mit breiten weichen Lichtern ausgeführt. Die Köpfe haben den hohen Schädel, die leise gebogene Nase, die mandelförmigen Augen mit schwarzen in die Ecke gestellten Augäpfeln und den weichen Mund; die Beine sind dünn mit hochsitzenden Waden, die Finger lang und wenig gegliedert. Die Falten der Gewänder sind gut gelegt. In der Färbung finden wir die bekannten Töne der gothischen Tafelbilder, namentlich ein tiefes weiches Roth.

Ein ganz anderer Künstler hat die unteren Bilder gemalt. Sie enthalten auf dem linken Flügel Verkündigung und Heimsuchung nach dem üblichen Schema. Elisabeth ist — besser als auf der Tafel des Museums — durch Kopf- und Halstuch als die ältere bezeichnet. Dazu kommt eine seltene Darstellung: das heilige Ehepaar auf der Reise nach Bethlehem. Die Jungfrau geht voran, Joseph führt den Esel und trägt seinen Mantel am Stab über der Schulter [90]. Auf dem rechten Flügel sehen wir den Mord der unschuldigen Kinder: eine verzweifelte Mutter kniet vor Herodes und ein Soldat mit geschwungenem Schwert reifst ihr das Kind aus den Armen. Dann folgt die Flucht nach Aegypten: Joseph mit dem Esel wiederholt die Darstellung des linken Flügels, Maria wendet sich nach dem Knaben um, der eine grofse Blume trägt. Auf dem letzten Bilde finden Joseph und Maria den Knaben unter den Schriftgelehrten disputirend. Ein Baldachin bezeichnet den Tempelraum, aber der Vordergrund ist vor einer Stufe mit Blumen und Gras gefüllt, wie auf allen andern Bildern dieser Reihe. Dieser Blumenboden ist mit grofser Sorgfalt ausgeführt und die Figuren stehen fest darauf, während sie in den oberen Bildern noch die Füfse hängen lassen. Sie sind auffallend lang und schlank, wie manche Statuen jener Zeit. Wie diese bewahren sie den kunstvollen Faltenwurf, lassen aber die eigenthümlich gothische Bildung der Köpfe fallen. Die Bewegung wird lebendig, wenn auch zuweilen ein wenig geziert. Für gröfsere Compositionen fehlt der Platz, allein die kleinen Gruppen sind in anmuthiger Linienführung zusammengestellt. Man sehe nur die feine Wendung Marias auf den beiden Wanderscenen. Auch der Oberkörper der Jungfrau ist in dem enganliegenden Gewande gut gezeichnet und das Gesicht hat ein längliches Oval mit einfachen, etwas nüchternen Zügen und grofsen braunen Augen. Ebenso ist der Kopf Josephs mit weichem Haar und Bart ohne besonderen Ausdruck. Merkwürdiger Weise zeigt der Kopf Gott Vaters bei der Verkündigung noch einmal die alte Bildung, ein Beweis, dafs der Maler der oberen

Reihe die Arbeit angefangen hat, dann aber von einem fortgeschrittenen Künstler ersetzt ist [91].

Die Auflösung der gothischen Formen, die wir hier bemerken, erfolgt zu gleicher Zeit aufserhalb Kölns in weitem Umkreise.

Eine grofse Tafel aus Utrecht [92] (jetzt im Museum zu Antwerpen) eröffnet die Reihe. Sie zeigt auf vergoldetem Gipsgrund mit geprefsten Verzierungen den Crucifixus zwischen Maria und Johannes, in den oberen Ecken Sonne und Mond. Der Korper des Heilandes ist ziemlich grade gestreckt, mit langem Lendentuch bekleidet; die Haare fallen zu beiden Seiten vorn über die Schultern, die Füfse sind noch neben einander genagelt. Die beiden andern Figuren haben durchaus statuarische Haltung und Gewandung. Maria hält mit dem Mantel das Buch in der Linken: der hohe Schädel und das breite Licht uber dem vorgebogenem Leibe erinnern noch an die alte Art, bei Johannes auch der rothe Fleck auf der Wange. Allein die Gesichter haben die gothische Bildung fast ganz verloren. Der kniende Stifter scheint portratmäfsig dargestellt. Die Unterschrift lautet: Anno domini MCCCLXIII in crastino sancti bonifacii et sociorum eius. Obiit dominus henricus de reno. huius ecclesie prepositus et archidiaconus. istius que altaris fundator. orate pro eo.

Bedeutend jünger erscheinen die Figuren an den Pfeilern des Kreuzschiffes im Münster zu Essen: der Salvator Mundi ist uberlang mit schmalem Gesichtsoval [93]. Zu der selben Schule gehören auch die Wandgemälde im Rathhause zu Dortmund [93a].

Noch weiter vorgeschritten sind zwei Tafelgemälde in den Galerien von Berlin (No. 1216 Eichenh. H. 0,38 ^{m} B. 0,27 ^{m}) [94] und Sigmaringen. Auf dem Berliner Bilde (Taf. 11) sitzen Joseph und Maria in hohem Gestühl unter einer brennenden Ampel. Auf der Ruckenlehne stehen zwei zierliche Engel. Sie haben hochgeschwungene Flugel mit Pfauenaugen und spielen Geige und Laute. Maria blickt demuthig mit gesenktem Haupt zur Erde, beide Hände auf die Knie gestützt. Merkwurdig sind die gekniffenen Augen, die ja auch bei den Sculpturen dieser Zeit sich erhalten. Joseph, ein Greis mit scharfgeschnittenem Profil, spricht auf sie zeigend: Vere apud te est fons vite, sie antwortet: dominus possidet me. Er hält den Krückstab in der Linken und trägt einen Strohhut mit aufgeklapptem Rande [95] und Schnürstiefel. Alle vier Personen sind in reichen Goldbrokat gekleidet.

Das Gegenstück in Sigmaringen (No. 183 H. 0,36 ^{m} B. 0,25 ^{m}) ist eine Krönung Mariä. Es hat die selben Brokatgewänder mit

trübem Roth, Blau, Grün, die gekniffenen Augen und spitze, etwas aufgeworfene Nasen. Christus sagt: Veni electa mea, Maria antwortet: dilectus meus amen loquitur. Auf der Lehne des Thrones stehen die musicirenden Engel. Die Rückseite zeigt einen spätgothischen Christus.

Alterthümlicher erscheint das Antependium aus der Wiesenkirche in Soest (jetzt im Museum zu Münster No. 97 H. 1,04^{m} B. 3,42^{m}). Die schlanken Heiligen, die den thronenden Christus umgeben, haben etwas nüchterne, doch kräftig gezeichnete und modellirte Gesichter, die Augen sind grofs, meistens braun. Den Mantel des Heilandes ziert die grofse Damastblume, die jetzt allgemein üblich wird[96].

Das Westfenster des Altenberger Domes, das von Magister Raynoldus zwischen 1380 und 1388 geschaffen ist, zeigt in den Köpfen kaum noch eine Spur gothischer Stilisirung.

Ein spätes Datum endlich giebt uns das Wandgemälde über dem Grabe des Erzbischofs Cuno von Falkenstein († 1388) in der Castorkirche zu Coblenz[97]. Die Gestalten sind sehr lang, die Gewandung ist nicht mehr vollkommen gothisch stilisirt, die Schwingung kaum noch zu bemerken. Der Crucifixus und Maria haben schmale Gesichter, die gekniffenen Augen der h. Jungfrau drücken die schmerzliche Bewegung aus, die besonders im Johannes lebhaft zu Tage tritt, da er mit emporgehobenen Ellbogen die Hände ringt. Das Portrat des Erzbischofs, der wiederum in rothen Goldbrokat gekleidet ist, ist wie der Vergleich mit der Statue beweist, etwas derb, doch ähnlich wiedergegeben. Daneben sind S. Petrus und S. Castor ganz eigenthümlich charakterisirt. Der Hintergrund ist vergoldeter Gips mit geprefstem Muster[98].

So verschieden diese Bilder aus Utrecht, Essen, Soest, Altenberg und Coblenz sind, sie zeigen doch, wie das feste Gepräge der gothischen Formen in diesen Gegenden von 1360 bis 1390 sich allmahlich verliert. Mit der aristokratischen Bildung, welche ihre Muster in Frankreich gefunden hatte, war das Verständnifs für die eintönige Vornehmheit des alten Stils geschwunden. Die neue Empfindungs- und Anschauungsweise, die in einer tiefgehenden Volksbewegung ausgebildet war, verlangte nach einem neuen Ausdruck. Unterdessen aber hatte ein begabter Kölner Maler sich ein eigenes Formenideal geschaffen.

Dies beweist das Mittelstück des Claren-Altars. Die sechs unteren Abtheilungen schildern die Zeit der Geburt in Bethlehem. Was uns zunächst überrascht, sind die leuchtenden, fein

und weich gestimmten Farben auf goldenem Grunde, sodann die Anordnung der einzelnen Bilder, welche in weichen Linien jedesmal eine gerundete Gruppe bilden, deren Mittelpunkt — mit einer Ausnahme — das nackte Christkind ist.

1) Maria und Joseph (Taf. 12) knien betend vor der Krippe, einem hohen Bau mit Säulen und Nischen, über dessen Rand das Kind mit nacktem Oberkörper auf die Mutter blickt. Dahinter ragen Ochs und Esel mit Kopf und Hals hervor. Die Bogen des Dreipasses, welcher das Bild abschliefst, füllen kleine Engel mit Geige, Laute und Doppelflöte. Im Giebelfeld erscheint stehend mit lebhaft verkündender Geberde der Evangelist Marcus mit seinem Löwen. — Das betende Paar entspricht der überlieferten Vorlage, die wir aus der vorhin beschriebenen Tafel des Museums Wallraf-Richartz kennen. Aber die Gesichter sind mit holdem Leben erfüllt. Sehr anmuthig ist Maria. Ein reizendes Oval umfafst die hohe unter dem schlichten Haar spitz zulaufende Stirn, die grofsen schwimmenden Augen unter den feingewölbten Brauen, die zierliche grade Nase und den kleinen lächelnden Mund über dem rundlichen Kinn. Es ist die reine Magd, in unbewufster Hoheit strahlend von jugendlichem Mutterglück. Die Gesichtsfarbe ist weifs mit zartem röthlichen Anflug auf den Wangen und über der Nase und bräunlich grauen Schatten, das Haar blond mit weifsen Lichtern und röthlichen Schatten. Sie trägt einen Mantel in gedämpftem Zinoberroth mit feinen weifsbläulichen Lichtern und vertieften schwarzbraunen Schatten, darunter ein Brokatkleid, mit Carmin und Weifs auf Gold gemalt. — Joseph hat die Augen noch weiter geöffnet, die Stirn ist gefurcht und eine tiefe Falte geht vom Nasenflügel zum Munde, der breit und voll von einem grofsen weifsen sehr weich ausgeführten Bart umschlossen ist. Bei alle dem zeigt der Ausdruck seines Gesichtes weniger männliche Würde als kindliche Heiterkeit. Das niedliche Kind legt seine beiden Händchen auf den Rand der Krippe und strebt mit dem pausbackigen Lockenköpfchen der Mutter zu. — Im Uebrigen ist die Zeichnung unsicher, die Krippe, welche der Weihe des Ortes zu Ehren architektonisch ausgebildet ist, grade so schlecht perspectivisch, der Esel mit der selben wunderlichen Biegung gezeichnet wie auf der eben erwähnten Tafel. Auch der Löwe des h. Marcus ist kläglich, der Evangelist selbst höchst würdevoll gebildet.

2) Zwei Hirten (Taf. 12) sitzen und stehen am Blumenhügel, an dem die Schafherde grast, der eine mit dem Dudelsack, der andere mit der Schippe. Sie sind ländlich gekleidet in Rock und Gugel

und beschatten die Augen mit der Hand, da sie zu dem verkundenden Engel aufschauen. Der braune Hund, der neben dem Pfeifer liegt, bellt zum Himmel empor. Zwei Bäumchen mit grofsen Blättern bezeichnen die Landschaft. Im Giebelfelde sitzt die Jungfrau mit dem Kinde im Strahlenkranz über dem Halbmond. Das Kind, das sie mit übereinander geschlagenen Händen auf dem Arme trägt, ist mit einem weifsen Tuch halb bekleidet; es legt das linke Händchen auf die Brust der Mutter und schmiegt das Köpfchen an ihre Wange. Die Jungfrau trägt eine hohe reichgeschmückte Krone.

3) Maria (Taf. 12) sitzt neben einem hohen Eimer und badet das Kind, das zu ihr aufblickend lebhaft mit den Handchen spricht. Der Mantel liegt auf ihrem Schoofs, das Brokatkleid zeichnet die feine Linie des Busens und, wie sie sich zu dem Kinde niederbeugt, fällt das leichtgewellte Haar uber die linke Schulter herab. Joseph steht daneben: er hat eben aus einem Kessel Wasser zu dem Bad gegossen. — Oben schweben zwei Engel mit Orgel und Geige und Einer anbetend; im Giebel steht der Evangelist Johannes mit Deckelkelch und Adler.

4) Die heiligen drei Könige (Taf. 13) bringen ihre Gaben in hohen Deckelkelchen. Das Kind sitzt auf dem Schoofse der gekrönten Mutter. Es ist mit einem durchsichtigen Tuch um die Hüften bekleidet und greift, während es mit der Rechten segnet, mit der Linken nach dem Golde, das ihm der greise König halbkniend darreicht. Sein Rock hat den nach vorn uberfallenden getheilten Kragen, der um diese Zeit Mode wird. Von seinem Munde geht ein Spruchband aus, dessen Inhalt verschwunden ist. Auch die beiden anderen Könige haben Brokatröcke unter dem Mantel. Oben halten drei Engel die Bischofsmutzen, welche die Konige spater tragen sollten. Im Giebel steht S. Matthäus mit dem Engel.

5) Maria (Taf. 13) bringt das Kind im Tempel dar. Es steht halbnackt auf der weifsgestickten Altardecke und wendet sich der Mutter zu, indem es sich ängstlich nach dem greisen reichgekleideten Priester umblickt, der ihm das Tuch entgegenhält. Hinter Maria steht ein Mädchen, von dem nicht viel mehr sichtbar ist als der Kopf in der Rüschenhaube und die Hand mit dem Korb, in dem die Vögel zum Opfer gebracht werden. Ueber ihr sieht noch ein weiblicher Kopf hervor. Oben schweben drei anbetende Engel und ein Baldachin wie auf der Museums-Tafel. Im Giebelfelde ist die Krönung Marias dargestellt.

6) Maria (Taf. 13) sitzt — nach Egypten fliehend —

auf dem ziemlich steif gezeichneten Esel, diesen führt Joseph in langem Rock, den Stock mit dem Mantel über der Schulter. Er sieht sich besorgt nach der Jungfrau um, die auf das Kind blickt, welches halbnackt auf ihren Knien steht und mit dem Zipfel des Kopftuches spielt. Wieder ist — abgesehen von dem Kinde — die Anordnung dieselbe wie auf der Museums-Tafel. Oben schwebt ein Engel mit Spruchband und im Giebel steht S. Lucas mit dem Ochsen.

Aus allen diesen Bildern spricht ein feiner Formensinn. Mit grofsem Geschick ist der obere Theil der Umrahmung ausgefullt. Die würdigen Gestalten der vier Evangelisten in prächtig gelegten Mänteln ragen vom Knie ab sichtbar in die Giebel auf: Marcus als junger Mann mit krausen Locken, Johannes als Jüngling mit langem auf die Schulter fliefsendem Haar, Matthäus als Greis und Lucas als reifer Mann mit vollem Haar und Bart. Ebenso glücklich sind die beiden mittleren Gruppen in das Dreieck eingepafst. Bei der Krönung Mariä ist eine neue Anordnung gefunden, indem die Mutter Gottes nicht — wie in der gothischen Kunst üblich — neben ihrem Sohne sitzt, sondern kniend die Krone empfangt wie bei den späteren Italienern. Weiter unten treten dann die Engel ein und, wo sie nicht ausreichen, müssen Spruchband, Stern und Baldachin helfen, ja selbst von der Erde her wachsen die Baume in die leere Rundung. Die Gothik hatte ja in grofsartigen Engelsgestalten mit kühn geschwungenem Gefieder ein besonders gluckliches Mittel gefunden ihre wunderlichen Raumgebilde anmuthig auszufullen. Hier sind die himmlischen Flügelwesen zu spielenden Kindern geworden mit zierlichen Lockenkopfchen und buntschillernden Fittigen. Ueberhaupt fehlt hier der grofse Linienzug, der nur auf weiten Flächen sich entfalten konnte. Dafür ist in der Anordnung der Figuren eine merkwürdige Wirkung erzielt. Zumeist stehen sich zwei Hauptpersonen gegenuber. Ihre Bewegungen ergänzen sich zu einem künstlichen Linienspiel, das in gerundetem Bogen nach oben abschliefst. Man sehe nur die Badescene oder die beiden Hirten! Aber auch mehrere Personen wie die heiligen drei Könige rucken so zusammen; bei der Anbetung geben die Thierköpfe den Abschlufs. Diese kunstvolle Gruppirung hat eine ganz andere Bedeutung als die alte Flächencomposition. Denn durch die kräftige Modellirung in den warmen Farben sind die Figuren körperlich geworden und bilden eine Gruppe im Raum. Deutlich empfindet man das bei den heiligen drei Königen. Bei der Darstellung im Tempel sind die Nebenpersonen etwas gewaltsam zuruckgedrängt, während die drei Figuren auf der Flucht nach Egypten wieder sehr geschickt an ein-

ander gerückt sind. Bei den Hirten wie namentlich auch bei der sitzenden Jungfrau am Badeeimer ist die natürlichste Bewegung trefflich benutzt, um die Figuren mit den Umrissen in einander zu schieben. Allerdings bleiben sie stets in Dreiviertelwendung, wefshalb die Blicke der anbetenden Eltern nicht auf das Kind gerichtet sind. Sonst ist das zierliche Kind auch hier der Mittelpunkt des Bildes. Mit seinen feinen weifsen Gliedern leuchtet es überall hervor, immer umgeben von liebevoller Sorge und Verehrung, wie sie die zärtliche Andacht der Nonnen träumte, für die das Werk vollendet war. In tiefen weichen Tönen klingt die innige Empfindung aus. Es sind die alten Farben, aber sehr fein gestimmt: neben dem kräftigen Roth Grauviolett und Gelbgrün, Okergelb mit röthlichen Schatten, Alles gehöht mit weifslichen Lichtern. Die Wolken sind reindunkelblau und weifs, die Schafe haben röthliche und bläuliche Schatten. Die ganze Ausführung ist ziemlich derb, auf weitere Entfernung berechnet. In den Gesichtern würde man vergeblich einen tieferen Ausdruck der Empfindung suchen, aber man wird ihn je nach dem Vorgang und den Geberden hineinsehen in die allgemeine Erregtheit der Züge, welche durch den weichen Zug um den Mund und die weitgeöffneten Augen gegeben ist. Diese Bildung der Augen ist ganz eigenthümlich. Das obere Lid ist ziemlich schwer, das untere etwas abwärts gezogen und das Auge selbst von einer grofsen braunen Iris so weit gefüllt, dafs nur ein Wenig Weifs noch in der Ecke sichtbar wird. Prüft man die Zeichnung weiter, so findet man nicht nur die idealen Gewänder sondern auch die Tracht der Zeit geschmackvoll und natürlich ausgeführt. Die ländliche Kleidung der Hirten, das zierliche, am Halse ausgeschnittene und zum Gürtel in Falten gezogene Brokatkleid der heiligen Jungfrau wie die Modetracht der heiligen drei Könige sind gut beobachtet. Allein die Verhältnisse der Körper sind unsicher, das Gesicht Marias hat durch den zufällig wechselnden Linienzug verschiedenen Ausdruck erhalten. Die Bewegungen, namentlich der Arme sind unnatürlich gerundet. Wir erkennen in dem Maler einen Miniaturisten, welcher die Handlung in einheitlichem Bilde geschickt zusammenfafst; seine mangelhafte Kenntniss der Einzelformen fällt nicht auf, solange er in kleinem Mafsstab arbeitet. Auch die auffällige Bildung von Auge und Mund verräth den Illuminator, der gewohnt ist, seinen kleinen Köpfen durch die Betonung der Augäpfel und Mundwinkel den Schein geistigen Ausdruckes zu verleihen.

Deutlicher noch treten jene Schwächen der Zeichnung in der oberen Bilderreihe zu Tage. In den Passionsbildern, der Geifse-

lung, Verspottung und Kreuztragung weicht der Künstler kaum von dem kerkömmlichen Schema ab, das in der Tafel des Museums gegeben ist. Die Gesichter der Henker sind allerdings selbständig erfunden. Sie zeichnen allein durch die Formengebung eine Reihe gemeiner Charaktere. Durch die weiche Modellirung und die grofsen runden Augen sind sie den idealen Köpfen angeglichen. Die rohe Uebertreibung alterer Werke ist vermieden. Im Uebrigen ist der Maler offenbar der dramatischen Darstellung nicht gewachsen. Die Körperbildung ist dürftig, die Bewegung lahm. Dagegen ist die symmetrische Anordnung in der nach oben abgerundeten Gruppe auch hier angestrebt. Bei der Kreuzabnahme (Taf. 14) nimmt Joseph von Arimathia den Leichnam mit dem Bahrtuch von unten auf wie auf der Museumstafel, Maria steht mit gefalteten Händen daneben, sodafs die ganze linke Seite eine Bogenlinie bildet; gegenuber ist der Mann, der den unteren Nagel auszieht, durch Johannes verdrängt, der auch den zweiten Arbeiter fast ganz verdeckt. In ähnlicher Weise ist die Grablegung (Taf. 14), bei der Maria sich über den Heiland geworfen hat, zusammengeschoben, indem Johannes händeringend die Mitte einnimmt. — Bei der Auferstehung (Taf. 14) stehen die beiden anbetenden Engel wieder auf dem Rande des Sarkophages. Die Soldaten sind nach älterer Sitte sehr klein gebildet, der eine trägt noch den langen Rock über der Rüstung. Die Tracht der Henker ist der enge Rock mit dem tiefliegenden Gürtel und der schwarzen Tasche dran, enge Strumpfhosen und ausgeschnittene Schuhe. — Der Christuskopf ist bei der Kreuzabnahme und der Grablegung gar kläglich ausgefallen, sonst aber zeigt er wie der Johanneskopf die idealen Züge dieses Malers. Die selben finden wir in der sogenannten „Veronica“, welche auf jedem Flügel den Giebel des mittleren Bildes füllt. Das Christus-Antlitz ist fast eiförmig, das Haar zu beiden Seiten in einer schlichten Locke herabhängend. Ueber der Stirn sieht man ein winziges Löckchen, die runden Brauen sind fast zu klein für die grofsen braunen Augen, die Nase ist ganz grade und schmal, der breite Mund unter zartem Schnurrbart schön geschnitten mit weichen Gruben an den Winkeln und über dem Kinn, der Kinnbart flockig getheilt. Die anderen Giebel schmücken anbetende Engel [99].

Von der selben Hand wie die untere Bilderreihe ist auch die Messe des heiligen Martinus am Mittelstück gemalt [100]. Der heilige Bischof ist uber der Alba mit Tunicella und Casula in schwarzem und rothem Brokat bekleidet, links hält ein Chorknabe seine Mitra, ein Diacon hinter ihm hält das Licht, ein anderer den Hostien-

teller und das Tuch. Während der Heilige die Oblate erhebt, sendet die Sonne, ein rundes flammendes Gesicht, einen breiten Lichtstrahl aus den Wolken.

Endlich ist auch die Aufsenseite der äufseren Flügel mit Gemälden geschmückt, welche jetzt stark übermalt sind. Auf dem Mittelstück sieht man unten den Crucifixus zwischen Maria und Johannes, vier Engel fangen das Blut der Hände, der Seitenwunde und der Füfse auf. Ueber dem Kreuz erscheint Gott Vater mit der Taube. Darüber steigt Christus aus dem Sarge auf die Wundenmale zeigend, umgeben von den Passionszeichen. Rechts stehen oben die heiligen Johann Baptista, Nicolaus, Laurentius, unten Katharina, Agnes, Barbara, links oben Antonius, Ludwig von Toulouse, Franciscus, unten Maria Magdalena, Elisabeth, Clara.

Es war ja nicht in Köln allein und auch hier nicht zuerst, dafs für die Tafelbilder eine neue Formengebung gefunden wurde. In Deutschland hatten die Maler Carls IV den Anfang gemacht. Seit 1357 waren die grofsen Bilderreihen auf dem Karlstein entstanden. Etwa zwanzig Jahre später, gegen 1378, mufs das Votivgemälde des Erzbischofs Očko von Wlaschim im Rudolphinum mit den Bildern des Kaisers und seines Sohnes Wenzel und der Landesheiligen vollendet sein. Merkwürdig sind hier überall die weitgeöffneten braunen Augen. Wir finden sie zuerst in den Gemälden am Altar der Katharinencapelle des Karlsteins, die wohl einem Fremden angehören [100a], später auf dem verwandten aber echt böhmischen Bilde der Kreuzigung im Kloster Emaus. Auf dem Votivbilde des Prager Erzbischofs sind auch die Brokatstoffe schon reichlich verwendet.

Das geistige Leben, welches durch Carl IV in Böhmen wachgerufen war, beschränkte sich nicht auf die bildende Kunst allein und die rastlose Regierungsthätigkeit des Kaisers brachte Prag in ständigen Verkehr mit anderen deutschen Ländern. Böhmische Manuscripte werden weit versandt, noch Gerhard Groot liefs in Prag für sich schreiben [101]. Es wäre seltsam gewesen, wenn dieser Verkehr in der Kunst keine Spuren hinterlassen hätte und in der That finden wir in gleichzeitigen Werken verwandte Züge, die sich am einfachsten dadurch erklären, dafs die Maler verschiedener Gegenden jene erste bedeutende Entfaltung der deutschen Tafelmalerei in ihrer böhmischen Heimath kennen gelernt haben [102].

Ein solches Werk befand sich zu Köln in der Kirche des h. Laurentius, ein Flügelaltar mit der Kreuzigung und zwölf Bil-

dern aus dem Leben des Heilandes jetzt im Museum, No. 364. Dafs die drei schweren Eichenholztafeln (H. 1,18 m B. 2,81 m u. 1,23 m) in späterer Zeit von auswärts eingeführt seien, ist nicht anzunehmen. Die Lorenzkirche lag in dem reichsten Stadtviertel unweit des Rathhauses. Die Bruderschaften der angesehensten Handwerke, wie der Harnischmacher, Goldschmiede und Schwertfeger hatten dort ihre Altäre, die benachbarte Familie von der Stessen baute eine Capelle am Chor. Dies grofse Altarwerk wird also eine vornehme Stiftung gewesen sein. Der Maler beherrscht seine Kunst mit grofser Sicherheit, aber es ist kein Kölner. Die groben Gesichter mit grofsen braunen Augen und strähnigen Barten und vor Allem die lebhaften weichen Farben erinnern an die Böhmen [103].

Eine feste Jahreszahl giebt uns das Hamburger Altarwerk von 1379 in Grabow. Es war, als es die Aufsenflügel noch nicht verloren hatte, ebenso reich an Malerei wie der Claren-Altar. Die zahlreichen Sculpturen sind noch vorhanden: Erzväter, Heilige und Apostel. Von gothischer Stilisirung ist nur die Schwingung geblieben, die auch in den Gemälden noch leise nachklingt. Die Köpfe haben heimisches Gepräge, das besonders in den starkknochigen Untergesichtern deutlich ausgesprochen ist. Ueberhaupt sind diese Figuren alle mannigfaltig und lebendig charakterisirt und dem Bildhauer strebt der Maler eifrig nach, vor Allem in der Geschichte Isaaks: wie Esau zum Aerger Rebekkas auf die Jagd geht, um seinem Vater ein Wildbret zu holen und wie Rebekka den Lieblingssohn mit dem Ziegenbraten und den Handschuhen dem väterlichen Segen unterschiebt, das ist mit überzeugender Anschaulichkeit geschildert. Ebenso lebendig ist die Darstellung bei der Geburt Christi, wo der weifsbärtige Joseph unter dem Strohdach das neugeborene Kind der Mutter darreicht. Die bärtigen Alten und die nüchternen Frauen erinnern wieder an das Kölner Bild aus S. Laurentius [104].

Jedenfalls sind diese beiden Werke ein Beweis, dafs die Tafelmalerei in Norddeutschland um 1380 zur Ausschmückung grofser Altarwerke verwendet wurde. Man hatte eine neue Gelegenheit gefunden, ausführliche Erzählung aus dem beschränkten Umfange der Miniatur in grofse Bilderreihen für die Erbauung der Gemeinde zu übertragen und, wenn ein mäfsig begabter Künstler wie der Hamburger Maler in jener Zeit eine solche Arbeit zu unternehmen wagte, kann einem Kölner nicht der Muth dazu gefehlt haben. Es wird also auch dem allgemeinen Verlauf der Geschichte nicht widersprechen, wenn wir annehmen, dafs der Claren-Altar zwischen 1370 und 80 entstanden

ist. Allerdings hat der Maler des Mittelstückes Nichts von der derben Natürlichkeit jenes Niederdeutschen. In Köln hatte man selbst in der plastischen Kunst den Sinn für weiche Anmuth sich bewahrt. Eines der schönsten Grabdenkmaler im Dom ist das des Erzbischofes Engelbert von der Mark († 1368). Die liegende Gestalt des Kirchenfürsten hat grofse lebenswahre Züge und das zierliche Leichengefolge, das die Nischen des Unterbaues füllt, geht in der Ausführung weit hinaus über die herkömmliche Formengebung der Apostel am Claren-Altar. Wie schon der Holzbildhauer in dem phantastischen Schmuck der Chorstühle des Domes einen sicheren Blick für die Erscheinungen der Wirklichkeit bekundet hatte, so treten hier im Stein die Männer und Frauen mit ganz persönlicher Bestimmtheit auf. Trotz der gleichförmigen Haltung hat jedes Figürchen seine eigene Geberde, jedes trägt die Kleidung der Zeit nach seiner Weise, und die Bewegung der Hände und der Wurf des Mantels wie die ausdrucksvollen Köpfchen sind von leichter Grazie beseelt [105].

Einen unmittelbaren Zusammenhang mit diesen Sculpturen hat der neue Stil des Claren-Altars nicht. Wir bemerken nur das gleiche Streben nach Anmuth und Lebendigkeit, welches die Kölner Kunst der Zeit erfüllt. Auch diese Beobachtung befestigt uns in der Annahme, dafs der Maler des Claren Altars von der Miniatur ausgegangen ist und damit werden unsere Blicke wieder nach Westen gerichtet.

Paris hatte unter Carl V (1364—80) einen grofsen Auf- und Umschwung in der Miniaturmalerei gesehen. Dieser König benutzte zu seiner täglichen Andacht eine Bibel (jetzt in der Biblioth. de l'Arsenal T. L. No. 4), die wohl am Anfange seiner Regierung mit Bildern geschmückt ist. Sie erinnern lebhaft an die unteren Gemälde auf den Flügeln des Claren-Altares. Wir sehen die selben langen Gestalten und die etwas gezierte Bewegung; eine innige Empfindung beseelt die überlieferten Formen und die gothischen Typen zerfliefsen in dem weichen Linienzuge [106]. Die wandernde Familie, Elimelech und Noemi, ist mit feiner Beobachtung im Geiste des Idylls geschildert.

In der folgenden Zeit tritt eine andere Malweise auf. Der kleine Umfang der Miniaturen, welche zum Schmuck der Initialen dienten, hatte eine vereinfachten Zeichnung veranlafst. Schon in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts finden sich häufig kleine runde Köpfe und ganz schlichte Kleidung. War somit der Zwang der Ueberlieferung durchbrochen, so führte die gesteigerte Fertigkeit zu natürlicher Bildung. In den Niederlanden entstand eine neue Schule.

Das Museum Westrheene im Haag besitzt ein Mefsbuch

mit Calendarium von 1366, ausgemalt a laurencio illuminatore prespytero de andwerpia commoranti gandavi [107]. Da spürt man in den Gewändern noch die Ueberlieferung, doch die runden Köpfe sind nur noch in den Haaren ein Wenig stilisirt, in den Augen stehen die schwarzen Punkte, welche die Augäpfel andeuten, nicht mehr in der Ecke, die heiligen drei Könige haben ganz natürlich fliefsende Haare, vor ihnen sitzt Maria genau wie auf dem Claren-Altar in rothem Kleide und blauem Mantel mit Goldsaum, das Kind ist unbekleidet, die ganze Gruppe hat die selbe Anordnung, nur der zweite König nimmt die Krone ab und der dritte trägt ein Horn. — In der selben Sammlung werden zwei Manuscripte aufbewahrt, die für Carl V geschrieben sind, eine Bibel vom Jahre 1371 und Aristotelis Ethica von 1376, gemalt von Raoulet dorliens [108]. In diesen wird die farbige Modellirung immer wirkungsvoller: überall spricht sich eine zarte Empfindung aus. Die vornehme Kleidung ist die selbe wie auf dem Mittelbilde des Claren-Altares: die Frauen tragen das enganliegende, am Halse grade abgeschnittene Kleid mit den tulpenförmigen Aermeln, dazu die Rüschenhaube, die nackten Schultern bedeckt der Mantel oder das Kopftuch. Die Männer haben den engen Rock mit tiefem Gürtel und den überfallenden Schulterkragen wie der knieende König in Köln. Die Falten sind schlecht gezeichnet mit weichen weifsen Lichtern. Die runden Köpfe sind durch die Stellung des Mundes und der Brauen belebt, die schwarzen Augäpfel stehen noch in den Ecken, doch nicht auffällig, die Farben sind noch Gelbblau, Feuerroth, Lila, Grün, Braun. Hier lernen wir in Adam und Eva das Körperideal dieser Kreise kennen. Die kleinen Figuren sind sehr zierlich gebildet, nur die Knie Adams etwas stark betont. Eva ist gut modellirt, sie hat eine hohe Stirn, schmalen Brustkasten mit kleinen Brüsten, abfallende Schultern und ganz dünne Arme mit langen spitzen Fingern. Die Beine sind lang mit vollen Schenkeln. An die Gothik erinnert eine leise Schwingung des Körpers und die Zeichnung der vorn überfallenden Füfse. Auf dem ersten Blatte der Bibel sind König Carl und der Stifter porträtirt von Johannes de Brugis. Da wird der Illuminator zum pictor [109]. In der eingehenden Behandlung des grofseren Mafsstabes wird Alles körperlicher und bestimmter und so kommt man bald zu der Kunst der Beauneveu und Jacquemart de Hesdin [110]. Den selben Fortschritt können wir in Böhmen verfolgen, wenn wir den Viaticus des Johann von Neumarkt mit dem Mariale Arnesti vergleichen [111]. Auch diese Malereien sind um 1370 ausgeführt.

In Köln ist es der jüngere Maler des Claren-Altares, welcher den

neuen Stil einführt. Da nun um die selbe Zeit ein Kölner Maler in der Limburger Chronik rühmlich erwähnt wird, so hat man diese Notiz auf den Meister des Claren-Altars bezogen. Die Nachricht des Chronisten lautet: Item in diser zit was ein meler zu Collen, der hifs Wilhelm. Der was der beste meler in (allen) Duschen landen, als he wart geachtet von den meistern, want he malte einen iglichen menschen von aller gestalt, als hette ez gelebet.

Allerdings braucht man den Ausdruck „der beste in deutschen Landen“ nicht wörtlich zu nehmen, denn diese Redensart wird in dem Werke öfter gebraucht. Auch die Zeitangaben des Chronisten sind unsicher. Allein der Zusatz: „nach dem Urtheil der Meister“, zeigt doch an, dafs hier von einem wirklich angesehenen Künstler die Rede ist, und die Worte: he malte einen iglichen menschen von aller gestalt, als hette ez gelebet, sind mehr als leere Redensart, denn das Lob der Natürlichkeit bekundet eine neue Richtung im Geschmack der Laien wie im künstlerischen Schaffen. Gleichzeitig tritt uns in den erhaltenen Kunstwerken wie in der litterarischen Ueberlieferung zum ersten Male eine bedeutende Persönlichkeit entgegen. Da liegt es nahe, den Namen mit dem Kunstwerk zu verbinden und man wird auch fernerhin den Maler des Claren-Altares „Meister Wilhelm“ nennen dürfen. Möglicher Weise ist es der selbe Magister Wilhelmus, der nach dem Siege der Demokratie im Jahre 1370 die Miniatur für das neue Eidbuch der Stadt malte. Leider ist das Bild verloren gegangen. Daher bleibt dieser Name die Bezeichnung eines Unbekannten und wir müssen uns bemühen, ihm durch Zusammenstellung gleichartiger Bilder einen lebendigen Inhalt zu geben [112].

Die Clarissen konnten mit ihrem Maler zufrieden sein. Eine von ihnen, Suster vreydswant van malburgh, vielleicht die selbe soror vreyzwand, welche in dem Antiphonar der Schwester Loppa dargestellt war, bestellte zwei Gemälde, jetzt im Kölner Museum (No. 8 u. 9, jedes H. 0,85 ^{m} B. 1,16 ^{m}). Sie sind auf Leinwand gemalt wie die äufseren Flügel des grofsen Altarwerkes und, wie dort auf der Aufsenseite, ist der Grund roth mit goldenen Sternen [114]. Auf dem einen Bilde ist der Crucifixus gemalt zwischen Maria und Johannes, links s. katherina mit Schwert und Rad, s. clara mit goldenem Ciborium und Buch, — sie hat Kleid und Mantel braun und über dem weifsen Schleier ein schwarzes Tuch mit weifsem Futter —, rechts s. ludwicus in Franciscaner-Tracht mit Bischofsstab und Mitra, zu Füfsen das Lilienwappen, endlich s. franciscus mit goldenem Tragkreuz; am Fufse des Kreuzes kniet die Stifterin in Clarissen-Tracht. —

Auf dem andern Bilde stehen nach rechts gewandt s. agata mit Zange und Palme, s. angnes mit Lamm und Buch, s. cecilia mit Kranz und Palme, s. barbara mit Thurm, nach links gewandt s. anthonius mit Buch, s. dyonisius, ganz von vorn gesehen, die Hirnschale mit der Mitra in den Handen, s. egidiuus mit Reh und Pfeil, s. pantalianus mit Buch und goldener Buchse. Ein Schriftgelehrter war Meister Wilhelm nicht, wie die Inschriften beweisen.

Beide Bilder sind, wie das bei den älteren Leinwandbildern gewöhnlich ist, etwas flüchtig ausgeführt; sie geben grade defshalb eine sichere Anschauung von der ausgebildeten Malweise des Künstlers. Die nackten Theile haben feine braune Umrisse, die Frauenköpfe durchweg die selbe Bildung wie am Claren-Altar, vielleicht etwas vollere Wangen, die Manner sind nicht so weichlich, überhaupt ist Alles fester gezeichnet. Im Grunde sind es immer die selben Elemente, die nur ein wenig verschieden zusammengestellt werden: hier ist die Stirn, dort der Kiefer breiter, ein ander Mal sind die Backenknochen stärker betont oder die Nase ist ein Wenig gebogen und es ist allerdings wunderbar, wie diese kleinen Unterschiede, dazu die Neigung des Kopfes und die Richtung des Blickes einen mannigfach wechselnden Ausdruck hervorrufen. Das selbe gilt von der Gewandung: hier ist der Mantel unter dem Halse geheftelt, dort fällt er quer über die Brust und ist am Halse umgeschlagen oder er ist in den Gurtel gesteckt und läfst die Brust frei. Immer fliefst er in grofsem Wurf mit schöngeringelten Säumen von den Schultern herab und stöfst mit weichen Falten auf den Boden auf. Auch die Farben sind wie in den Werken gothischen Stils, in wechselnder Zusammenstellung uber das ganze Bild vertheilt. Es sind noch die alten Farben, aber die Töne sind feiner gewählt als am Claren-Altar. Sie passen zu der vornehmen Eleganz, die in der ganzen Erscheinung der Heiligen, in Tracht und Haltung ausgesprochen ist. Die Jungfrauen sind mit niedrigen Diademen geschmuckt, Catharina allein mit einer hohen Krone. Ihr grünes Kleid spannt über Brust und Leib mit feinen Querfalten unter einem blaugrünen Mantel mit Purpurschatten, der von einer prächtigen Agraffe gehalten wird. Cacilia trägt auf dem Haar einen locker geflochtenen Kranz von rothen und weifsen Blumen. Einen gleichen hat sie in der Hand: es ist also nicht der gewöhnliche Schmuck der edlen Jungfrau, sondern der Kranz, den ihr wie ihrem Bräutigam der Engel brachte [155],

in rosis docens cruorem
castitatem liliis.

Pantaleon, der in Köln seit dem frühsten Mittelalter verehrt war, erscheint als eleganter junger Arzt. Auf dem wallenden Blondhaar sitzt ein hohes Mützchen mit einer Schleife auf der Spitze. In jugendlicher Heiterkeit blickt das bartlose freundliche Gesicht darunter hervor. Der graulichgrün-violette Mantel mit überfallendem Kragen reicht nicht ganz bis an die Knöchel und läfst die Füfse in röthlichen spitzzulaufenden Strumpfschuhen sehen in der zierlichen Stellung, welche später Perugino liebte. Die selbe Kleidung haben die Richter in der für Carl V. gemalten Bibel von 1371. Es gehört dazu eine Art von runden Bäffchen vor der Brust, die der König selbst auf dem Bilde von Jean de Brugis trägt [116]. Der Maler hatte ein Recht den heiligen Pantaleon so darzustellen, denn dieser war ein vornehmer Arzt in kaiserlichen Diensten gewesen, aber es kennzeichnet doch seinen weichen Sinn, dafs er durch kein Attribut an die vielfachen Martern des Heiligen erinnert. Seine Phantasie meidet das Unschöne und so hat er auch dem h. Dionysius nicht, wie Herkommen war, den abgeschlagenen Kopf in die Hand gegeben, sondern nur die Hirnschale mit der Mitra [117].

Dagegen erfüllt tiefes Gefühl die Gruppe des Crucifixus. Der Körper des Heilandes ist lang und hager, der obere Theil schwach modellirt, aber Alles sorgfältiger ausgeführt als am Claren-Altar, das durchsichtige Lendentuch, das nach links flattert, sehr fein gezeichnet. Die Füfse sind ungeschickt. Das Haupt ist mit geschlossenen Augen nach rechts gesenkt, sodafs die Haare auf die Schulter fallen, das Gesicht ist länglich mit schräg gestellten Brauen, die Nase leise gebogen, der Mund weich mit kurzem gelocktem Bart, die Dornenkrone wiederum ein grünes Geflecht mit weifsen Zacken. Maria hält die rechte Hand mit dem Kopftuch an die Wange und blickt in stummem Schmerze vor sich hin; die Linke drückt sie gegen die Brust mit natürlicher Geberde, nur die Finger sind wie immer bei diesem Meister etwas geziert in der Haltung. Johannes blickt zum Erlöser auf, die Hände vor der Brust gefaltet: es ist die selbe rührende Gestalt, die später von Mantegna, Raphael, Dürer, Rubens wiederholt wird.

Beide Bilder sind etwas flüchtig ausgeführt. Wir sehen, wie der Maler seine neugefundenen Formen handwerksmäfsig verwendet. Dagegen zeigt er uns in einem andern Werke seine ganze Meisterschaft.

Das Bild der heiligen Veronica (Taf. 15) in München (Alte Pinakothek No. 1 Eichenh. H. 0,76 m B. 0,47 m) [118] trägt in jedem Zuge das Gepräge eines selbstbewufsten Künstlers, der sein Bestes

geben will. Die Heilige hält uns ein weifses Tuch entgegen, auf welchem man das Antlitz des Erlösers sieht. In den tiefbraunen Tönen erkennt man kaum die edlen Züge. Die hochgezogenen Brauen und die Stirnfalte wie die müde gesenkten Lider über den grofsen braunen Augen künden tiefen Schmerz; im Uebrigen ist das Gesicht regelmäfsig gebildet, die Nase lang und schmal mit vornehmen Flügeln, der Mund weich und fein geschnitten. Das überlange Oval ist eingefafst von ein Paar glatten Strähnen des dunklen Haares, welche sich an den Enden etwas umbiegen, und läuft nach unten aus in einen getheilten kurzen schöngelockten Bart, während nach oben die grünweifse Dornenkrone einen würdigen Abschlufs bildet. In reizendem Gegensatz zu dem ernsten Gleichmafs des dunklen Cultusbildes steht das leichtgeneigte Köpfchen der Heiligen. In anmuthiger Rundung blickt es aus den rothen Falten des Mantels hervor, der über den Kopf gezogen ist und weiter unten graugrünes Futter zeigt. Die hohe Stirn ist umrahmt von zwei röthlich blonden Flechten und einem schmalen Streifen des weifsen Kopftuches, das unter dem vollen Kinn und der Falte des Halses mit einer goldenen Nadel geheftelt ist Das Gesicht ist das selbe wie bei den Madonnen des Claren-Altars. Aber es hat hier etwas bescheiden Mädchenhaftes, was durch Haartracht und Kleidung bedingt ist. Die feinen Umrisse sind braun, die Gesichtsfarbe ist weifslich fleischfarben mit zarter Wangenröthe, weifsen Lichtern und graubraunen Schatten. Auch die Brauen sind nur durch dieses Braun angedeutet. Das Haar ist hellbraun mit weifslichen Lichtern und rothen Schatten. Der Ausdruck des Gesichtes liegt allein in der Richtung der grofsen grauen Augen, die nach unten auf das Christusantlitz sehen. Die Finger sind ein Wenig geziert, doch rundlicher als sonst geformt, die Nägel weifs gezeichnet. Das Tuch, das etwas schräg gehalten wird, fällt in natürlichen Falten herab. In den unteren Ecken des Bildes sitzen je drei lesende und singende Engel mit einer Rolle und einem Buch. Sie sind flüchtig gezeichnet, sehr lebendig bewegt und ganz bunt. Der erste links hat gelbes Kleid mit orange Schatten, dazu mattgrüne Flügel mit Purpur, der zweite rothes Kleid und blaue Flügel mit Weifs, der dritte blauen Rock und rothe Flügel mit Weifs und Grün. In der anderen Ecke hat der erste carmin Mantel und gelbe Flügel mit blauen Decken, der zweite blauen Rock und grüne Flügel mit bräunlich-weifsen Lichtern, der dritte carmin Rock mit Weifs, grüngelben Mantel und rothe Flügel.

Auch hier spricht aus dem ganzen Aufbau ein zartes Schönheitsgefühl. Die Basis bilden die Engelgruppen. In feinabgewogenem

Gegensatz der leichten Umrisse füllen sie die beiden Ecken mit einem lichten Farbenspiel. Dagegen steht im oberen Bilde das tiefe Ziegelroth des Mantels fest gegen den Goldgrund und das weifse Tuch. Wiederum ist die pyramidale Gestaltung zwanglos hergestellt. Sehr zart hebt sich die röthlichblonde Flechte von dem Mantel ab und eine allerliebste kleine Wirkung macht die goldene Nadel. Das Hauptstück bleibt in der farbigen Umrahmung die Vera Ikon. Das tiefe Braun leiht ihr sacrale Würde und verdeckt den Mangel an innerem Leben, die düstere Wirkung ist gemildert durch die helle Dornenkrone mit den rothen Blutstropfen und das goldene Strahlenkreuz vermittelt zwischen der dunklen Masse und dem weifsen Tuch.

Offenbar entnahm der Maler die tiefe Färbung wie die ganze Formengebung einem gebräunten byzantinischen Bilde, wie solche an manchen Orten als Vera Ikon oder, wie man damals sagte, als Veronica gezeigt wurden [119]. Wir finden dies Gesicht in seiner ursprünglichen Gestalt am Claren-Altar, zweimal in den Giebeln der Passionsbilder und einmal auf der Rückseite der äufseren Flügel, dann in halber Lebensgröfse ausgeführt von einem Schüler Wilhelms in der Sammlung Dormagen (Kölner Museum No. 12, Nussbaumh. H. 0,41 m B. 0,36 m). Da ist das längliche Oval oben und unten gleichmäfsig abgerundet. Die hohe Stirn ist leicht gefurcht mit weifsen Lichtern und unter den gewölbten Brauen schauen die grofsen braunen Augen mit mildem Ernst aus den verklärten Zügen. Die Färbung ist bräunlich, aber hell. Ein achtfaches zierlich geblümtes Strahlenkreuz bedeckt das gleichseitige weifse glattgespannte Tuch. Die kleine Haarlocke über der Stirn bestätigt die byzantinische Herkunft dieses Typus. Das Ganze entspricht dem alten Hymnus:

Salve sancta facies
  Nostri Redemptoris,
In qua nitet species
  Divini splendoris,
Impressa panniculo
  Nivei candoris,
Dataque Veronicae
  Signum ob amoris.

Das selbe Christusantlitz wiederholt ein anderes Bild der Kölner Schule in der National-Gallery zu London [120] (No. 687 Eichenholz H. 0,546 B. 0,336). Stirn und Untergesicht sind breiter gebildet, Backen- und Augenknochen kraftiger herausgearbeitet. Die volle Scheibe des goldenen Nimbus giebt einen ruhigen Hintergrund.

Die ganze Erscheinung ist natürlicher geworden, der geheimnifsvolle Reiz des Urbildes nicht bewahrt. Das Tuch sowie die Heilige, die es hält, sind eine derbere Wiederholung des Munchner Bildes; die Engel fehlen. Auch hier ist das Christusantlitz in sehr viel gröfserem Mafsstabe ausgefuhrt als das der Heiligen. Der weihevolle Eindruck schwindet, wenn diese zur Hauptperson wird, wie auf einem Bilde des Kölner Museums (No. 50 Eichenh. H. 0,59 m B. 0,31 m). Das Tuch ist hier ein durchsichtiger Schleier, der sich auch auf vlamischen Darstellungen des fünfzehnten Jahrhunderts findet.

In der zweiten Halfte des vierzehnten Jahrhunderts wird die Veronica in ihrer alten Gestalt sehr beliebt, denn nachdem man einmal das gothische Formenschema durchbrochen hatte, konnte man wieder auf das von Byzanz überlieferte Ideal zurückgreifen [121]. Kaiser Carl IV brachte 1368 ein solches Bild aus Rom nach Prag [122]. Hier im Westen ist es Meister Wilhelm, der in den erstarrten Formen den Abglanz alter Schönheit zuerst erkennt und mit feiner Empfindung zu erneuern weifs. Wo er sein Vorbild gefunden hat, wissen wir leider nicht: es ist nicht das Prager Bild und auch die vlämischen Veroniken haben eine etwas abweichende Bildung, doch der Kölner Christuskopf trägt alle Züge byzantinischer Ueberlieferung [123] und diese Auffassung verbreitet sich von hier nach Westphalen und an den Oberrhein. Sie entspricht der Sage in ihrer älteren Gestalt, wie sie auch in der Legenda aurea, die seit dem dreizehnten Jahrhundert eine Hauptquelle für die Maler und ihre Auftraggeber war, überliefert ist. Danach begegnet Christus der heiligen Veronica, als er noch predigend umherzog und drückt sein Gesicht in ein Tuch, das sie zum Maler bringen wollte. Auf der Aufsenseite des Claren-Altars erscheint nun das Tuch mit dem Christusantlitz unter den Emblemen der Passion. Es ist also schon die spätere Gestalt der Sage angedeutet, wonach Veronica dem Heilande auf dem Wege nach Golgatha begegnete. In dieser Verbindung kommt dann der Zug des Leidens in das göttliche Antlitz, die Blutstropfen und die Dornenkrone. Es wird zu einer Imago misericordiae [124], welcher der Hymnus gilt:

Ave facies praeclara
pro nobis in crucis ara
Olim facta pallida
pro dolore denigrata
Rore sanguinis rigata
Quam texit lintheola.

Dieser ganze Gedankengang entsprach der religiösen Empfindung

am Ende des Jahrhunderts und das zarte Nonnengesicht der Heiligen erinnert uns daran, dafs Meister Wilhelm für Franciscanerinnen malte, welche durch die Lehre ihres Stifters besonders auf die Passion hingewiesen waren. Dafs in diesen Kreisen auch die Umgestaltung der Veronica Statt gefunden, bestätigt die oben (S. 46) erwähnte Tafel des Kölner Museums mit den 23 Darstellungen aus der Leidensgeschichte; sie zeigt die Bilder des h. Franciscus und der h. Clara und auf ihr ist die Veronica mit der Dornenkrone gemalt. Meister Wilhelm aber gab der neuen Anschauung auf dem Münchener Bilde zuerst den künstlerischen Ausdruck [125]. Er bewahrt die geheiligten Formen, den letzten Nachklang des antiken Ideals, in dessen fremdartigen Zügen seine Zeitgenossen die Himmelsschönheit des Gottessohnes zu erkennen glaubten, und giebt in ihnen ein verklärtes Bild menschlichen Leidens [126].

Es ist oft darauf hingewiesen, dafs die religiöse Empfindung, die in Meister Wilhelms Werken zum Ausdruck kommt, am Rhein zuerst von den grofsen Mystikern, Meister Eckart, Tauler, Suso, gepflegt ist. In den adligen Frauenklöstern hatte ihre Lehre den stärksten Widerhall gefunden. Die starke Erregung der Einbildungskraft, die bei so Manchen zu einem visionären Zustande gesteigert war, erweckte das Bedürfnifs nach künstlerischer Gestaltung. Von Suso hören wir, dafs er sich in dem Dominicanerkloster zu Constanz seine Capelle mit Bildern schmücken liefs und die Augen des Malers durch ein Wunder heilte. Später empfahl er seinen Zuhörern, allezeit gute Bilder um sich zu haben, damit das Herz zu Gott entzündet werde. Wie das Bild auf Pergament aussah, das er nach Köln mitbrachte und das hier im Fenster seiner Zelle stand, wissen wir nicht. Ohne Zweifel war es in der schlichten gothischen Weise ausgeführt, die zu Anfang des Jahrhunderts auch in Constanz üblich war. Aber es sollte die ewige Weisheit zeigen in wonnesamer Schönheit und lieblicher Gestalt, wie sie Himmel und Erde in ihrer Gewalt hat. Denn das Leiden des Gottessohnes erfüllte den Geist des Magister Amandus nicht allein, auch auf die Himmelsschönheit war sein Sinn gerichtet. Die göttliche Minne sagt bei ihm: Ich bin der Wonnethron, meine Augen sind so klar, mein Mund so zart, meine Gestalt so schön, so wonniglich geziert mit lichtem Gewand, so feinlich umgeben mit allen blühenden Farben der lebenden Blumen: in seliger Lust sind die Augen der Engelscharen in die meinen gesenkt. Wohl ihm, der das süfse Spiel, den Freudentanz in Himmelreichs Wonne an meiner schönen Hand ewiglich treten soll. Ein einziges Wort aus meinem süfsen Munde

übertrifft aller Engel Gesang, aller Harfenklang, alles süfse Saitenspiel« [127].

So übersinnlich diese Worte gemeint sein mögen: sie wecken eine Stimmung, die in dem Herzen eines gestaltungsfrohen Künstlers schönheitsselige Gedanken erblühen läfst. Meister Wilhelm hat aus dieser Stimmung heraus geschaffen. Der Gegenstand war ihm gegeben, auch die aufsere Gestaltung in den Miniaturen vorgebildet, selbst mit den kleinen Zügen aus der Wirklichkeit. Er rundet diese Bilder zu lebenvollen Gruppen, in denen die Harmonie der Farben mit dem reinen Flufs der Linien in weicher Melodie zusammenklingt. Aus der Beobachtung der Natur entnimmt er für Körperbildung und Bewegung nur so viel, als genügt, einem gleichgestimmten Gemüth die Vorstellung einer erträumten Wirklichkeit zu geben [128]. Der Mannigfaltigkeit der Erscheinung in Einzelcharakteren nachzuschaffen versucht er so wenig wie die Maler des Mittelalters. Wie diese beschränkt er sich darauf die Lebensalter nach ihrer aufseren Gestalt zu unterscheiden und die bösen Menschen durch gemeine Formen zu kennzeichnen. Seine zartumrissenen Köpfe tragen bei Männern, Weibern und Kindern die selben Züge, allein in den schwimmenden Augen und den vertieften Mundwinkeln spiegelt sich die seelische Erregung, aus welcher diese neue Bildung hervorgegangen ist. Es ist die schwärmerische Sehnsucht nach einer besseren Welt voll Frieden und Unschuld und um diese goldenen Träume zu verkörpern, vereint der Künstler, was die Erde Schönes hat an Liebreiz der Gestalt und kostbarem Gewand und Schmuck, an Blumenfarbenglanz und Saitenspiel und Harfenklang. So stehen seine Heiligen in aller weltlichen Lieblichkeit, doch frei von aller Erdenschwere auf goldenem Grunde wie in Himmelsseligkeit.

Wie Suso seine Lehre von der göttlichen Minne für die zarteren Naturen bestimmt hatte, so ist in den Werken Meister Wilhelms ein weibliches, um nicht zu sagen weichliches Wesen nicht zu verkennen. Der gleiche Zug geht damals durch die ganze Kunst des Abendlandes [129], aber wie die Bewegung der Geister, die persönliche Empfindung vertiefend, die verschiedene Sinnesart der Völker an den Tag bringt, so ist auch die Anmuth des Kölner Meisters ganz eigen, träumerisch und süfs wie deutscher Lindenblüthenduft.

Ist es bei dem handwerksmäfsigen Betriebe der älteren Malerei überhaupt mifslich zwischen »Arbeiten der Werkstatt« und »Schülerarbeiten« zu unterscheiden, so ist es doppelt schwer bei Werken, welche immer noch in einer typischen Formengebung befangen bleiben. Am meisten wird man noch mit der Farbe rechnen können. Leider

ist diese ungewöhnlich schlecht erhalten bei einem Bilde, das im Uebrigen den Meister Wilhelm zugeschriebenen Gemälden sehr nahe steht. Es ist die »Madonna mit der Erbsenblüthe« im Germanischen Museum zu Nürnberg (No. 7 Eichenholz H. $0,54^{m}$ B. $0,36^{m}$)[130], eine Halbfigur in blauem Kleide mit goldgesticktem Saum am Hals und rothem grüngefüttertem Mantel. Das Kind liegt auf dem Mantel in ihrem linken Arm. Es hat ein weifses Tuch um die Hüften und hält in der Rechten eine Erbsen-Blüthe empor; eine gleiche Blume, welche die Mutter in der Rechten hält, war ursprünglich vergoldet.

In der selben Sammlung befinden sich zwei fast lebensgrofse Heilige: S. Katharina, neben der ein betender Donator kniet, und Elisabeth von Thüringen (No. 87 u. 88 Tannenholz H. $1,4^{m}$ B. $0,45^{m}$)[131]. Diese trägt graues Kleid und blauen grüngefütterten Mantel, weifsen Matronenschleier und Halstuch, sie hält in der Linken ein rothgebundenes Buch und giebt mit der Rechten ein Gewand dem auf den Knien rutschenden Krüppel.

Zwei andere Bilder führen eine Darstellung ein, die von nun an häufig wiederholt wird, die heilige Jungfrau mit dem Kinde im Himmelsgarten. Das innige Gefühlsleben der von den Mystikern beherrschten Kreise spricht sich auch in der Dichtung jener Zeit aus. Es entstanden zahlreiche geistliche Lieder in deutscher Sprache, die wiederum mit Vorliebe in den Frauenklöstern gesungen wurden[132]. In ihnen klingt vor Allem der Ton der Sehnsucht: Ich wölt dafs ich daheime wär! — und in lebendiger Anschaulichkeit schildern sie die Freuden des Himmelreiches:

In himelischer heide grün
sont dein die engel warten.
wenn sich got hie mit dir versün,
so bis gar kün
und schow got den vil zarten.

Da stant der heiligen kör dabi
vil hoch uf himels zinnen
und aller engel hierarchy:
was fröid da si,
das mag kein herz besinnen.

Da stat ein edli jungfrouw fin,
di got gebar on swäre;
di git in himel lichten schin,
da solltu sin,
die seit dir güti märe[133].

So tauchten denn auch die Maler den Pinsel in die blühendsten Farben, diese Herrlichkeit zu schildern und, während die ältere Kunst die Krönung Mariä als feierlichen Act in den grofsen raumlosen Verhältnissen der Wandgemälde dargestellt hatte, zeigen die kleinen Tafeln jetzt die heilige Jungfrau im traulichen Kreise der Engel und Heiligen.

Auf einem Triptychon der Sammlung Weber (Taf. 16) in Hamburg (Eichenholz H. 0,76 m B. 0,7 m)[134] sitzt Maria auf blumigem Rasen in einer Aureole, die von 23 jubilirenden Engeln umgeben ist. Sie ist bekleidet mit blauem Kleid und Mantel und trägt eine hohe Perlenkrone. Auf dem Schoofse hält sie das Kind, das halbliegend nach ihrer Halskette greift, während sie mit Daumen und Zeigefinger seinen Fufs anfafst. Ganz oben erscheint Gott Vater segnend, unter ihm die Taube des heiligen Geistes, im Vordergrunde sitzen rechts die hh. Katharina und Magdalena, links Christina (mit Mühlstein und Kette) und Barbara, hinter ihnen stehen S. Johannes Evangelista mit dem Schlangenkelch und S. Johannes Baptista mit dem Lamm. Die heiligen Jungfrauen sitzen auf dem Boden mit untergeschlagenen Beinen, wie es noch im fünfzehnten Jahrhundert an den Höfen Sitte war[135]; die Attribute sind in ganz kleinem Mafsstabe gezeichnet. — Auf dem l. Flügel ist Himmelfahrt und Auferstehung dargestellt, auf dem r. der Crucifixus zwischen Maria und Johannes und die Verspottung. Christus sitzt mit gebundenen Händen, ein wenig nach rechts gewandt auf einer hohen gelben Bank; zwei Henker, der eine mit weifser Kopfbinde, der andere mit trichterförmiger Mütze treiben mit Stecken die Dornenkrone ein, unten links packt Einer halb kniend das Gewand, ein Anderer reicht höhnisch das Scepter dar. — Auf der Rückseite sieht man auf rothem Grunde den kreuztragenden Christus in röthlichbraunem Rock mit edler Gesichtsbildung und leise gebogener Nase; er erinnert lebhaft an das Veronicabild in München. Auch die Gruppirung des Mittelbildes zeigt die Art Meister Wilhelms, die Flügelbilder sind, wenn auch fehlerhaft gezeichnet, doch freier als die gleichen Darstellungen des Claren-Altars. Das Ganze ist stark übermalt, nur an den Flügeln sieht man noch hie und da die feine Färbung.

Nahe verwandt ist ein kleines Bild der Sammlung Felix in Leipzig (Eichenholz H. 0,32 m B. 0,23 m)[136]. Die h. Jungfrau thront in einem mächtigen Gestühl von rothem Holz mit dunkelgrünem Gewölbe. Sie hat das Kind auf dem Schoofs und vor ihr sitzen in traulicher Unterhaltung l. die hh. Magdalena (mit Büchse), Clara

(Monstranz), Barbara (mit Thurm und Palme), Katharina (mit Rad), rechts Agnes (mit Lamm), Cäcilia (mit Palme), Margaretha (mit Kreuz), S. Georg (mit dem todten Drachen). Ueber die Lehnen des Thrones blicken l. die hh. Petrus und Paulus, r. die beiden Johannes. Das Kind greift nach dem Korallenhalsband der h. Magdalena. Die Attribute der Heiligen sind wieder sehr klein, fast wie Spielzeug gebildet. Wie das Stuhlwerk nach westphalischer Art gestaltet ist, sind auch die Farben der Damastkleider zum Theil sehr hell gehalten: Maria trägt ein weifsrothes Brokatkleid unter dem hellblauen Mantel und weifses Kopftuch, Katharina ein ähnliches Kleid mit weiten Aermeln wie auf dem Weber'schen Bilde, Magdalena und Agnes hellblauen und grauen Brocat und zinoberrothe Mäntel. Aufser Magdalena und Clara tragen die Jungfrauen glatte Diademe mit ihren Namen in weifsen Perlen. Eine Wiederholung der Composition werden wir auf einem westphälischen Bilde in Bielefeld wiederfinden. Nach alledem möchte man den Maler für einen westphalischen Schüler Meister Wilhelms halten.

Ganz allgemein wird dem Meister des Claren-Altars zugeschrieben die berühmte »Madonna mit der Bohnen- oder besser Erbsenblüthe« (Taf. 17) im Kölner Museum[137] (No. 13 Nufsbaumholz H. 0,59 m B. 0,35 m und 0,15 m). Es ist ein Triptychon. Im Mittelbilde sieht man die Halbfigur der h. Jungfrau auf das Kind herabblickend, das auf ihren übergeschlagenen Armen sitzt. Die überhohe breite Stirn ist umrahmt von welligem goldblondem Haar. Die grofsen Augen werden durch die breiten leichtgeschwungenen Lider halb verschleiert, wodurch der Blick etwas vornehm Träumerisches erhält. Die Nase ist ganz schmal und grade gebildet und der feine Mund etwas zu klein für das schöngerundete Untergesicht. Sie hat den Mantel über den Kopf gezogen und trägt darunter ein tiefausgeschnittenes grünes Kleid, vor der Brust eine runde Goldspange mit dem Namenszug Christi in weifsen Perlen. Das Christuskind, dessen Unterkörper über einem weifsen Tuch mit dem Mantel bedeckt ist, hat in der Linken eine rothe Schnur mit goldenen Plättchen, an welcher ein zierliches Täschchen hängt, und greift mit der Rechten liebkosend an das Kinn der Mutter. Diese hält in der Linken zwischen zwei grünen Blättern eine Erbsenblüthe, die fast identisch ist mit der des Nürnberger Bildes. Dem zarten Ausdruck der ganzen Gruppe entsprechen die milden tiefen Farben des Mantels: ein stumpfes bräunliches Violett und Dunkelblau, die mit dem Goldgrund eine feine Harmonie bilden. — Auf dem linken Flügel steht S. Katharina mit hoher Perlenkrone wie die h. Jungfrau auf dem Weberschen Bilde, — sie trägt weifses Brokatkleid unter hellcarmin

Mantel mit dunkelgrünem Futter und stützt sich mit der Linken auf Schwert und Rad, — auf dem rechten Flügel S. Barbara in feuerrothem Brokatkleid und gelbgrünem Mantel mit carmin Futter; sie hält in der R. den Thurm, in der L. die Palme. Beide Figuren gleichen in der Zeichnung den einzelnen Heiligen in Nürnberg. Sie stehen auf blumigem Grunde, die Namen sind in die Nimben eingeprefst.

Ohne Zweifel sind in diesem Bilde die Hauptzüge der Schule besonders deutlich ausgeprägt. Aber in der sorgfältigen Ausführung machen sich auch die Schwächen stärker geltend. Die zarte Färbung und reiche Modellirung kann die mangelhafte Kenntnifs der Körperformen nicht verdecken: der linke Arm des Kindes fehlt und die Uebertreibung der Einzelheiten, die grofsen Augen ohne Brauen, der kleine Mund und die spitzen Finger, wirken schon wie Manier. Man hat in der ganzen Körperbildung, den abfallenden Schultern, der flachen Brust und den — übrigens nur scheinbar — schmalen Hüften, ein Streben nach dem Ausdruck des Uebersinnlichen entdecken wollen, mit Unrecht, denn diese Bildung war das Ideal der vornehmen Welt. Die Eva in der Bibel Carls V zeigt die selben Formen und der Künstler hat ja auch alle Pracht der Erde in den modischen Kleidern von kostbarem Brokat, in Perlen und Goldschmuck zur Ausstattung seiner Heiligen verwandt.

Ueberraschend ist der Eindruck, wenn wir die Flügel schliefsen. Statt jener überzarten Unschuldswelt voll Gold- und Farbenglanz sehen wir auf schwarzem Grunde eine Scene gemeinster Roheit (Taf. 18): ein Haufen pöbelhafter Gesellen umringt den Heiland, dem die braungelbe Holzbank als Thronsessel dient. Die beiden hintersten treiben mit grausamem Behagen von oben die Dornenkrone ein, etwas tiefer steht ein Paar mit spitzen Hüten, der Eine mit dem Schwertmesser an der Rechten speit, der Andere schlägt mit flacher Hand. Daneben legt ein blödsinniger Mensch in grofscarrirtem Kittel und weifser Haube dem Gequälten ein Tuch um den Hals, während ein Anderer an dem rothen Mantel zerrt; ganz vorne beugen Zwei das Knie, indem der Eine spöttisch grüfsend den Aermel des braunen Rockes packt, der Andere das Rohr als Scepter darreicht. Die Gesichter sind von abstofsender doch überzeugender Gemeinheit. Die Kleidung, geschlitzte Linnenröcke über nackten Beinen und Lederstiefeln, und die kümmerliche Körperbildung machen das Gesindel noch widerwärtiger. — Aus diesem wüsten Getümmel hebt sich vor der Goldscheibe des Nimbus das blutüberströmte Gesicht des Erlösers ab. In hülfloser Qual blickt er zur Erde, die Hände auf die Knie stemmend. Die klare Gruppi-

rung läfst die rührende Gestalt mitleiderregend hervortreten und ebenso die überaus lebhafte und gutbeobachtete Bewegung der einzelnen Peiniger. Auch die Färbung — im Wesentlichen braun-roth-gelb-grün — entspricht der Stimmung des ganzen Vorganges.

Man hat die beiden Seiten dieses Gemäldes verschiedenen Künstlern zuschreiben wollen. Den Geist der Darstellung darf man dafür nicht anführen. Die Gemeinheit der Henkerscene zeigt nur die Kehrseite der damaligen Sinnesart. Selbst in den barbarischen Foltern, die sich Suso auferlegte, spürt man diesen mittelalterlichen Zug. Man war an Hinrichtungen grausamster Art gewöhnt und noch im Jahre 1393 wurden hier den Kriegsgefangenen von den Soldaten des Erzbischofs die Augen ausgestochen. Auffälliger ist der Gegensatz in der Ausführung, namentlich der Gesichter: auf den Innenbildern die ganz glatte zarte Modellirung, auf der Aufsenseite überaus kühne Pinselführung mit dicken weifsen Lichtern und derben braunen Strichen, die in die nasse Farbe eingezeichnet scheinen. Aber wir finden auch bei späteren Flügelbildern, dafs die flüchtigere Behandlung der Aufsenseiten zu kecken derben Zügen führt, welche an die moderne Vortragsweise erinnern. Die ganze Verspottungsscene ist nur eine Erweiterung des Bildes in der Sammlung Weber und Vorder- und Rückseite sind schon defshalb von einer Hand, weil beide die selbe Technik zeigen, die sonst nicht vorkommt.

Die nackten Theile der Madonna und des Kindes sind ganz eigenthümlich gemalt: die Gesichter röthlich weifs mit zarter Wangenröthe und feinen grünlichbraunen Schatten. Schon die grünliche Färbung findet sich nicht bei der Veronica in München und während man bei dieser noch deutlich erkennt, wie die weifsen Lichter aufgesetzt sind, sehen wir hier alle Töne vollständig vertrieben und verschmolzen. Wahrscheinlich ist als Bindemittel Leinöl angewandt. Die Flügel haben das gewöhnliche Aussehen der Temperabilder, dagegen ist die Farbe der Kleider und der Blume auf dem Mittelbilde breit und schwammig aufgetragen und zeigt weite tiefe Sprünge, wie sie auf keinem anderen Bilde dieser Zeit vorkommen. Wahrscheinlich sind die Farben mit einem Firnifs verbunden, welcher sie in dieser Weise zerrissen hat [138]. Ganz die selbe Erscheinung wiederholt sich auf der Aufsenseite: der braun und gelbe Fliesenboden und die Gesichter (bis auf eines) haben nichts Auffälliges, aber alles Uebrige, selbst der schwarze Grund hat die tiefe weitmaschige Craquelüre des Innenbildes. Die Behandlung der Farbe ist durchaus verschieden von der des Claren-Altares und der ihm verwandten Bilder. Die ,Madonna mit der Erbsenblüthe' steht allein:

wenn Meister Wilhelm sich in späterer Zeit eine andere Malweise angeeignet hat, so ist er für uns nicht mit Sicherheit zu erkennen [139]. War es aber ein Nachfolger des Meister Wilhelm, der dieses Bild gemalt hat, so hatte er sich jedenfalls dessen Formensprache vollkommen angeeignet.

Wir sehen also in dem Meister des Claren-Altares einen genialen Neuerer, der das Bedurfnifs der Zeit nach natürlicherer Formengebung erfüllte. Die Ansätze dazu fanden sich an vielen Orten. Man war der conventionellen Würde überdrüssig und suchte der ganzen Darstellung Leben und Wahrheit zu geben, dabei wollte man doch die Gestalten der religiösen Ueberlieferung in einer über das Irdische erhabenen Erscheinung sehen und war weit entfernt für sie die Einzelbildungen der Wirklichkeit als Vorbild zu benutzen. In Köln hatte die uralte Kunstübung das Gefühl für festumschriebene anmuthbeseelte Typen ausgebildet, die Freude an tiefen warmen Farben, die dem sinnlich aufgeregten lebenslustigen Geschlecht im Blute lag, hatte durch die ruhige Harmonie der Glasgemälde ihr Gesetz erhalten. Vom Westen kam ein frischer Wind herüber. Wie die Kleinmalerei der Illuminatoren in Paris, in Böhmen und in den Niederlanden zierliche, lebendig bewegte und gerundete Figuren herausgebildet hatte, so konnte hier ein Mann mit zartem Schönheitssinn ein Ideal schaffen, das für das folgende Geschlecht vorbildlich geblieben ist [140].

— —

Wissen wir nichts Sicheres von der Person des Künstlers, so erfahren wir doch wenigstens etwas von der Lage des Handwerks in dieser Zeit.

Die Maler haben sich im vierzehnten Jahrhundert sehr vermehrt. Einige sind, wie ihre Häuserankäufe beweisen, vermögliche Leute geworden: so Reynkin, der i. J. 1328 sich in der Schildergasse ankaufte. 1331 baute er sich ein zweites Haus mit einer abgesonderten Werkstatt — cum domo operis dicta werchuys — auf einem Grundstück, das ‚zum Greifen' genannt wurde. In der Folge heifst er Reynardus dictus Sturm zome Gryffen, 1367 Magister Reynekinus. Noch 1377 schenkt er seiner dritten Frau Duyrginis eins von zwei hölzernen Häusern in der Schildergasse. Er gehört also zu den Malern des gothischen Stils, die mit der Ausschmückung des Domchors aufgewachsen sind und in ihrem Alter noch die Ausbreitung der Tafelmalerei erlebten.

Dann giebt es ganze Familien, die sich der Malerei widmen.

Heydenricus oder Heinkin Groene, der 1334 zuerst in den Schreinsbüchern erscheint, hat drei Söhne, Johann, Peter und Wynand, die alle Maler werden. Sie sind verschwägert mit Goldschmieden und Waffenschmieden. Petrus war ein wohlhabender Mann, ein Zeitgenosse Wilhelms von Herle, denn er war 1358 mit einer Tochter des Reynardus Sturm verheirathet und starb 1397.

Hildeger Platvoys hat eine ganze Künstlerdynastie begründet. Er selbst wird 1332 als clippeator oder schilder erwähnt, 1334 als depictor und 1348 als pictor, scheint also noch ein einfacher Handwerker gewesen zu sein [142]. Denn die »Kunstmaler« übernahmen in ihrem Geschäftsbetrieb wohl auch die niedere Arbeit, aber es gab sicherlich Andere, die nicht mehr als Anstreicher waren. Das Aufkommen der Tafelmalerei mufste den Unterschied zwischen Künstlern und Handwerkern schärfer ausbilden.

Hilgers Sohn, Johann Platvoys, erwarb 1334 ein Grundstück in der Schildergasse und sein Enkel Johann scheint durch seine zweite Frau seit 1383 ein bedeutendes Vermögen erworben zu haben. Er starb 1406. Unter seinen Erben und Testamentsvollstreckern war ein reicher und angesehener Rathsherr. Die beiden Söhne von der zweiten Frau wurden Carmeliter-Mönche, der Sohn aus erster Ehe, Johann oder Hennekin war Maler geworden. Er hatte nicht viel Glück. Schon 1383 war er von dem Vater abgefunden und verlor sein letztes Besitzthum 1424.

Den Zuzug aus der Umgegend bezeugen Namen wie Arnold von Neufs, Jacob von Lülsdorf, Goswin von Königsdorf. Weiterher kommen Johann von Münster in Westphalen und Wilhelm von Herle in der Provinz Limburg. Aus adligem Geschlecht stammt, wie es scheint, Gobelin van Stommel [143].

Bis zum Jahre 1370 stand die Bruderschaft unter Aufsicht der Richerzeche, nach der Reaction von 1372 wurden den Aemtern ihre Rechte genommen, sie behielten aber ihre Meister und der Rath übernahm die Aufsicht. Es war verordnet [144]: wer sich in Köln als Schilder setzen — »an diesme ampte sich generen will« — soll sich bei den Meistern melden, die vom Rath bestellt sind. Diese sollen prüfen, »off he dat ampt kunne«. Ist er tüchtig, so zahlt er vier Gulden. Davon gehen zwei an die Rentkammer, von den andern beiden Gulden erhalten zwei Drittel die vom Rath bestellten Meister, ein Drittel die van des ampts wegen auch geschickt sind«. Von diesen zwei Amtsmeistern wird jedes Jahr einer neu gewählt. Die selben Bestimmungen gelten für die von auswärts zugezogenen Schilder und wie die Auf-

nahmegelder werden auch die Bufsen vertheilt, welche auf die Uebertretung der üblichen Zunftregeln gesetzt sind. Danach soll Niemand einem Andern seine Knechte d. i. Lehrlinge abmiethen, bevor ihre Zeit um ist, die Vergoldung soll nicht mit Safran oder anderm Kraut gefälscht werden. Vor Allem aber soll Niemand beim Ankauf des Materials vor den Zunftgenossen Etwas voraus haben: kein Schilder soll die Waare anders kaufen als auf freiem offenem Markte und sie gehört ihm allein, wenn Niemand sonst da ist, der danach verlangt. Wenn aber Einer von dem Amt bemerkt, dafs Jemandem Etwas heimlich in's Haus gebracht wird, so darf er es nehmen, wenn er baar bezahlt.

Dafs aufser der Zunft auch in den Klöstern die Malerei geübt wurde, zeigt der Minoriten-Bruder Henricus. Am längsten hielt sich bei den Mönchen die Miniatur, doch werden seit dem dreizehnten Jahrhundert mehrfach in den Schreinsbüchern rubeatores oder rubricatores, rodere, roydmeilre genannt, 1301 ein Johannes illuminator, 1332 Hermannus illuminator, der Sohn eines Buchbindermeisters. Jedenfalls gehörte der Magister Alexander, welcher 1342 scriptor civitatis coloniensis heifst, so gut der Zunft an wie Magister Wilhelmus, welcher 1370 das Eidbuch malte.

III.

Meiser Wilhelms anmuthige Werke übten einen solchen Reiz auf seine Zeitgenossen, dafs sie bald von allen jüngeren Malern nachgeahmt wurden. Es haben sich hier aus dem Ende des 14. Jahrhunderts nur ein Paar unbedeutende Bilder erhalten, welche eine andere Formengebung zeigen, und von diesen ist es nicht einmal sicher, ob sie auch in Köln entstanden sind. Dazu gehört eine Tafel mit 12 Bildern aus der Leidensgeschichte vom Abendmahl bis zur Himmelfahrt (Eichenh. H. 1,1 m B. 0,82 m)[145]. Sie ist wohl etwas jünger als die S. 46 erwähnte Tafel des Kölner Museums, nach der Tracht um 1390 gemalt. Die Zeichnung ist sehr flüchtig und zum Theil ungeschickt, einzelne Figuren haben durch die Gruppirung ganz unnatürliche Verhältnisse bekommen. Aber die Erzählung ist sehr lebendig: hier finden wir auch eine Scene, welche in den Miniaturen öfter behandelt war, nämlich wie Christus ans Kreuz genagelt wird[146]. Das Kreuz ist schräg gegen einen Felsenhügel gelehnt, Zwei schlagen die Nagel der Hände ein, Einer hält den rechten Fufs über den linken und ein Anderer durchbohrt sie beide mit dem Nagel; in der Ecke rechts sitzt Einer und holt Werkzeug aus einem Korb. In dem Gegensatz zwischen der langgestreckten Gestalt des hulflosen Heilandes und der Thätigkeit der rohen Schergen liegt der Keim zu der Composition, die Rubens in der Kreuzaufrichtung mit so gewaltiger Wirkung durchgeführt hat. Die gothische Formengebung ist hier vollstandig aufgelöst, die Gesichtsbildung zum Theil unerfreulich, aber die Henker und Soldaten sind vortrefflich charakterisirt und der Ausdruck ist trotz der kleinen Verhältnisse bei Allen merkwurdig lebendig, obgleich er eigentlich nur durch die vertieften Mundwinkel und die Stellung der Augapfel gegeben ist.

Die selben Eigenschaften treten noch deutlicher hervor in einer Miniatur des Privilegien- und Statutenbuches der Universität vom Jahre 1395 im städtischen Archiv[147]. Es ist ein Crucifixus zwi-

schen Maria und Johannes. Die Gestalt der Jungfrau, welche die Hände über dem Schoofs in einander legt und mit abgewendetem Gesicht verzweifelt zur Erde blickt, ist sehr wirkungsvoll, das Gewand frei und leicht gezeichnet; der Schurz des Heilandes ist lebhaft bewegt. Nur die Umrisse der Köpfe erinnern noch ein wenig an die gothische Stilisirung.

Verwandt ist eine merkwürdige Tafel im Kölner Museum (No. 39, Eichenholz mit erhöhtem Rand. H. 0,6^{m} B. 0,42^{m}).

Sie ist durch einen rothen Strich getheilt. In der oberen Hälfte liegt Christus von durchsichtigem Leichentuch kaum verhüllt mit hängendem Kopf und übergeschlagenen Händen im Sarkophag, vor dem die Wächter sitzen. Die ganze Auffassung erinnert an monumentale Darstellungen des todten Heilandes, wie z. B. eine im Freiburger Münster erhalten ist. Darüber erscheint die Dreieinigkeit: Gott Vater als bärtiger Greis auf rothgrünem Regenbogen sitzend und den Crucifixus haltend, zu dem die Taube niederfliegt. Auf der linken Ecke des Sarkophages sitzt Maria, die gefalteten Hände im Schoofs auf den Leichnam blickend und vom stehenden Johannes ungeschickt gehalten. Auf der rechten Seite steht Christus in lila Mantel mit erhobener Rechten. Er setzt einen Fufs auf den Rand des Sarges und stöfst den langen rothen Stab in den flammenden Höllenrachen, aus dem Adam und Eva hervorgehen. Ganz oben sitzt ein grüner geflügelter Teufel, der in ohnmächtiger Wuth seine grofsen Ohren mit den Klauen packt. Dies soll wohl die Vorhölle darstellen, denn nach r. öffnet sich ein gleicher Rachen, in den zwei rothe Teufel die Verdammten werfen. Man sieht, die überlieferten Schemata sind hier sehr frei behandelt: es kommt dem Maler vor Allem darauf an den dogmatischen Gedanken auszudrücken. Von Gothik ist Nichts mehr zu spüren. Die Körperformen sind weichlich, die Gewänder in leichtem Flufs, Alles sehr flüchtig aber sicher gezeichnet. Ganz vortrefflich sind die Teufel mit breitem Maul und grofsen Ohren, halb Thier halb Mensch. Der Eine hat ein Gesicht an der Achsel, ein anderer einen Fuchskopf und Gesicht und Flügel am Gesäfs. — Auf der unteren Hälfte erscheint Christus als Gärtner mit dem Spaten der h. Maria Magdalena zwischen zwei hohen Bäumen, dann mit dem Triumphkreuz, wie ihm Thomas halbkniend die Finger in die Wunde legt, endlich ganz nackt, als Schmerzensmann die Ruthe in der Linken, mit der Rechten auf die Seitenwunde zeigend. Ein breites rothes Tuch mit schwarzgoldenen Blumen wird vor ihn gehalten von zwei Engeln, die mit Säule und Lanze vom Himmel herabschweben. Auf der Erde liegen die Würfel und die dreifsig Silberlinge. Das Bild ist mit hellen Tönen ausgeführt in den alten gothischen Farben: Blau, Lila, Roth, Grün, Gelbbraun, Schwarz und Weifs auf goldenem Grunde.

Auch bei diesem Werk ist der Kölnische Ursprung nicht verbürgt. Was sonst nach 1380 hier gemalt ist, trägt während eines Menschenalters das Gepräge Meister Wilhelms. In einem Falle können wir sogar feststellen, dafs ein älteres Bild gothischen Stils in der neuen Malweise aufgefrischt ist. Von den drei Bruchstücken eines gröfseren Altarwerkes im Kölner Museum[148] (No. 29 Eichenh. H. 1,22^{m} B. 0,46^{m} und H. 0,55^{m} B. 0,47^{m}) enthält eine Tafel die Kreuzabnahme ungefähr in der Composition des kleinen Wandgemäldes von

S. Cunibert. Sie war auch in neuerer Zeit stark übermalt und bei der Wegnahme der Retouchen in der oberen Hälfte fand man den Knecht, der die linke Hand löst, sowie den Arm des Heilandes mit derben braunen Umrissen in gothischer Stilisirung auf dunkelgrünem Grunde ausgeführt. Namentlich das Auge hat noch den grofsen schwarzen Punkt in der Ecke stehen, während alle anderen Köpfe mit den grofsen braunen Augäpfeln in den bekannten Formen der neuen Schule gebildet sind [149].

Der neue Grund ist blau in rothgoldenem Spitzbogengewölbe. Auf der anderen Tafel sehen wir in der oberen Hälfte, wie Sancta Elizabet Matrona in Klostertracht die Armen kleidet. Einem giebt sie einen Rock, ein Anderer zieht sich an; neben ihr liegen noch mehr Kleider und in der Mitte steht ein Korb mit Stiefeln, neben dem ein Dritter auf der Erde sitzt und ein Paar anzieht. In der untern Hälfte reicht die Heilige einem Kranken, der von einer andern Frau im Bette aufgerichtet wird, einen Löffel voll Brei. Der Kranke und der eine Arme auf dem oberen Bilde sind durch einen Kreuznimbus ausgezeichnet nach dem Worte der Bibel: „Was ihr gethan habt Einem unter diesen meinen geringsten Brüdern, das habt ihr mir gethan". — Von dem dritten Bilde, das ein Begräbnifs darstellte, ist nur die obere Hälfte erhalten.

Die unbedingte Annahme dieser neuen Gesichts- und Körperbildung und ihre Verbreitung über das Gebiet des Niederrheins hinaus beruht darauf, dafs das künstlerische Bedürfnifs des vierzehnten Jahrhunderts wie des ganzen Mittelalters nicht die besondere Ausprägung der Einzelgestalt verlangte, sondern durch die gleichmäfsige Wiederholung bekannter Typen befriedigt war. Die Nachahmung war um so leichter, weil es im Grunde leere, aber glücklich und geschickt gewählte Umrisse sind, welche die Einbildung des Beschauers mit idealem Inhalt füllt. Auch die Kunst unserer Zeit kann solche typischen Gebilde schaffen wie gewisse englische Mädchen- und Kindergesichter, die ohne besonderen Ausdruck in allgemeinen, uns vertrauten Zügen die lebhafte Vorstellung von jugendlicher Frische, Unschuld und Heiterkeit erwecken.

Unter den Nachfolgern Meister Wilhelms [150] war ein liebenswürdiger Künstler, von dem wir leider nur ein Werk besitzen: zwei Tafeln im Kölner Museum (No. 10. 11 Eichenh. H. 0,81 m B. 0,8 m) mit Verkündigung und Heimsuchung, ehemals in rothem Rahmen. Die Formengebung ist ein wenig fester als bei dem Begründer der Schule, die Gewandung fein durchgearbeitet, der ehrerbietig das Knie beugende Engel, der mit der zierlichen Rechten auf die Jungfrau zeigt, während das Spruchband mit ave gracia plena dominus tecum sich aus der auf das Knie gestützten Linken feierlich aufrollt, — die erschrocken abwehrende Handbewegung Marias, — das zarte innige

Entgegenkommen Elisabeths, welche die Rechte auf die Schulter der Jungfrau legt und mit der Linken den gebenedeiten Leib berührt, — Alles ist fein empfunden und sicher gezeichnet. Die Farben sind ganz eigen: vorwiegend mildes Grün und Roth, besonders schön stehen die röthlichblonden Locken des Engels zu den grofsen struppigen hellgrünen Flügeln auf schwarzem goldgestirntem Grunde, dazu die weifse Alba mit purpurrothen Schatten. — Hinter Elisabeth sieht man ein graugelbes Haus mit offener brauner Thür, an welcher Schlofs, Klopfer und Luftlöcher angegeben sind. Ein blaues Dach wölbt sich über Mittel- und Seitenbau. Das Ganze ist viel zu klein und sieht aus wie ein symbolisches Haus von Holz und Blech, das auf der Bühne die Stadt andeutete und dort als civitas iudae bezeichnet war.

Nicht minder anziehend ist ein Werk, das die Werthschätzung der neuen Schule aufserhalb Kölns bezeugt. Am Carlsschrank in der Schatzkammer des Aachener Domes sind die Innenseiten der Thüren mit musicirenden Engeln geschmückt[151]. Bei der ersten Abtheilung sieht man an jeder Thür zwei Engel schwebend und kniend (Taf. 19). Der eine links in weifser Alba mit struppigen rothen Flügeln spielt Viola, der andere in rother Brokatdalmatica mit dunkelgrünen Flügeln Harfe. Im Monile führen sie, anknüpfend an das Stiftswappen, der eine den Doppeladler, der andere die Lilien, um die Herrschaft Carls des Grofsen über Deutschland und Frankreich anzudeuten. Die beiden rechts in grünem und rothem Brokatkleide spielen Harfe und Mandoline. Die Farbenwirkung ist prächtig, die Bewegung der Engel sehr anmuthig. Es sind nicht mehr die spielenden Kinder des Claren-Altares. Die Gesichtsbildung hat sich, wie schon in der eben erwähnten Verkündigung des Kölner Museums zu bemerken war, von den gewöhnlichen Typen des Meisters abgelöst und durch die Zuspitzung des Ovals unter der hochaufgebauten Fülle der Locken einen neuen Reiz erhalten. — An den nächsten Thüren sind die Engel stark übermalt, sie blasen auf Elfenbeinhorn und Trompete, Trompete und Flöte[152]. Dann folgt ein Engel in lila Dalmatica, der einen goldenen Reliquienkasten trägt; ihm gegenüber steht Carl der Grofse als Heiliger auf einem Löwen. Er trägt über der Rüstung einen blauen Rock mit goldenen Lilien und einer hohen Krone. An der letzten Abtheilung erscheinen vier Engel in Chorkappen mit Reliquienkasten, Leuchtern und Rauchfässern (Taf. 20).

Es ist begreiflich, dafs der neue Stil sich erst befestigen mufste, ehe er in den grofsen Verhältnissen monumentaler Werke verwendet werden konnte. Erhalten ist aus dieser Zeit allein ein Wandgemälde

über dem Altar der jetzigen Sacristei in S. Severin, dessen Umrisse kaum noch zu erkennen sind. Unter dem gothischen Bogen ragt der Crucifixus hoch über Maria und Johannes. Das ganze Bild hat 4,73 m Höhe zu 3,15 m Breite. Das Kreuz umflattert eine Schar zierlicher Engel, deren lange Gewänder über die Füfse herabhängen: zwei sitzen auf dem Querbalken, vier fangen das Blut der Wunden in Kelchen auf, vier andere fliegen klagend zu beiden Seiten. Der Stifter, ein Canonicus am Fufs des Kreuzes, ist jetzt nicht sichtbar. Neben Maria stehen auf Rasengrund links S. Petrus mit Schlüssel und S. Severinus mit seiner Kirche auf der Hand, rechts S. Paulus mit Schwert und S. Margaretha mit zierlichem Kreuz, alle mit geriefelten Nimben. Der Grund war roth.

Das Ganze ist jetzt mit Oelfarbe dick übermalt; dabei sind auch die Gewänder ungeschickt erneuert, bei Maria ist der Zipfel des Mantels in eine Blume verwandelt, welche sie mit zwei Fingern hält. Nur am Kopf der h. Margaretha sind noch die alten Züge zu erkennen. Das röthliche Haar wird von einem schwarzen Bande gehalten, das Gesicht ist namentlich in den Augen ganz nach Art Meister Wilhelms gezeichnet, ebenso die etwas gespreizten Finger. Dennoch wird man das Werk einem Schüler zuschreiben müssen, denn die Verhältnisse der Figuren sind überschlank und sehr ungleich und der Kopf des Crucifixus ist viel zu klein. — Die Kirche, die S. Severinus trägt, hat den Thurm noch nicht, der 1393 gestiftet und 1411 vollendet wurde. Das Bild wird also um 1400 gemalt sein[153].

Die Wandgemälde, mit denen i. J. 1408 der Kreuzgang von Minoriten geschmückt wurde, sind leider nicht erhalten[154].

Ein anderer Schüler Meister Wilhelms wird nach den 12 Bildern aus der Leidensgeschichte im Kölner Museum (No. 14—25 Eichenh. H. 0,89 m B. 0,55 m) als der »Meister der grofsen Passion« bezeichnet. Auch die neue religiöse Bewegung, welche seit 1380 durch die Predigten Gerhard Groots am Niederrhein hervorgerufen war, richtete die Betrachtung vorzugsweise auf die Passion, wie er einem Schüler schreibt: quod semper paene ubique doceo, quod passio Domini nostri Jesu Christi semper et quasi frequenter in mente est habenda et retractanda[155]. — Die dargestellten Scenen sind: das Gebet am Oelberg, Pilatus, Geifselung, Verspottung (Taf. 21), Kreuzschleppung, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Grablegung, Vorhölle (Taf. 21), Auferstehung, Maria Magdalena, Himmelfahrt[156]. In der Formengebung ist der Maler noch durchaus von seinem Lehrer

abhängig, aber er giebt in einzelnen Bildern figurenreiche, lebhaft bewegte Scenen. In der Anordnung läfst er den feinen Schönheitssinn des Meisters vermissen, dafür zeichnet er seine übersichtlichen Gruppen im vertieften Raum, in welchem trotz des idealen Goldgrundes die Innen- und Aufsenarchitektur sorgfältig angegeben ist. Hinter der Kreuzschleppung erblickt man die zinnenbekrönten Mauern und die Thorburg von Jerusalem, hinter dem Richterstuhl des Pilatus, dem der Diener das Waschwasser bringt, die Façade seines Palastes. Die Verspottung spielt in einer offenen Halle mit rother Decke: durch die offene Thür links sieht man den Goldgrund und darauf Pilatus in langem Tabart von rothem Brokat und rothem Hut mit blauem aufgeschlagenem Rand. Die Hölle ist nicht mehr als Thierrachen gezeichnet, sondern die Felsen öffnen sich, als wenn die Erde ihren Schlund aufthut. Christus steht triumphirend auf den Flügeln der gesprengten Pforte und reicht Adam die Hand. Neben diesem entsteigen dem Abgrund Eva und Johannes der Täufer, hinter ihnen David mit Krone und Harfe und zwei andere Vorfahren Christi. Die nackten Gestalten der Urmenschen zeigen, wie das Studium des Körpers noch immer vernachlässigt wird, defshalb sind die Bewegungen unsicher gezeichnet, doch zuweilen gut beobachtet wie bei dem Manne unten rechts vor der Verspottung, der sich kniend mit der Rechten auf die Thürschwelle stützt und mit der Linken den Mantel des Heilandes zerrt. Die Farben sind, soweit man bei der Uebermalung urtheilen kann, nicht verändert und milde zusammengestimmt. Ein wesentlicher Fortschritt ist in den festeren Umrissen der Köpfe und ihrer eingehenden Modellirung zu erkennen. Besonders merkwürdig ist die wiederholte Verwendung von Hüten mit gebogener Spitze und runden oder gezackten Aufschlägen. Wir finden sie zuerst auf der Aufsenseite der Madonna mit der Erbsenbluthe, die ja in der ganzen Malweise von der älteren Art der Schule abweicht. Den unteren Rand der Hüte zieren auch dort gewundene weifse Tücher mit flatternden Enden. Dazu kommen nun neben den Judenhüten mit hoher Spitze geschuppte und gestreifte Kappen und Ohrenlaschen. Der Panzer wie das Lederwams der Kriegsknechte wird am unteren Saum und an den Aermeln ausgezackt, die Rüstung wird in allen Theilen reicher und dabei vergoldet. Diese Veränderung der Tracht kommt in Wirklichkeit zu Ende des Jahrhunderts auf, aber es scheint doch, dafs die Besonderheiten von den Malern gehäuft sind, um einen phantastischen Eindruck hervorzubringen, wobei eine unklare Vorstellung von Römern und Orientalen mitgespielt haben mag. Der Hauptmann bei der

Kreuzigung hat zuerst die sogenannten Zaddeln am langen geschlitzten Rock, blattformig mit feingeschnittenem Rand [157], der Begleiter hat einen kürzeren Damastrock mit Dusing und krummem Säbel. Darunter kniet der Stifter in schwarzem pelzgefüttertem Rock mit offenen Aermeln und hinter ihm zwei Söhne als Dominicaner, bei der Kreuzabnahme seine Frau in schwarzem Mantel mit 2 Töchtern als Dominicanerinnen. — Hierzu gehört eine Tafel des selben Museums (No. 26 Eich. H. 0,89 m B. 1,62 m) von der Aufsenseite des Altarwerkes, sie zeigt die hh. Stephanus, Laurentius, Aegidius und einen h. Bischof mit einem Wagen auf dem Buche, vielleicht S. Eligius als Patron der Fuhrleute, auf rothem Grund mit Goldmuster, die männlichen Stifter sind hier wiederholt — ferner eine Tafel in der Sammlung des Domcapitulars Schnütgen (Eichenh. H. 0,90 m B. 0,43 m) mit den hh. Franciscus und Ludovicus von Toulouse, eine Madonna und ein h. Johannes, früher in der Sammlung Schmitz bei Ruhl und Merlo (Eichenh. H. 0,91 m B. 0,42 m).

Wahrscheinlich sind von der selben Hand 4 Apostel im germanischen Museum zu Nürnberg (No. 8 Eichenh. H. 0,55 m B. 0,67 m) und 2 Tafeln mit 4 Aposteln im Kölner Museum (No. 27. 28. Eich. H. 0,58 m B. 0,37 m) ganz übermalt. Diese haben schon in der Umrahmung einen etwas gedrückten Spitzbogen.

In der Werkstatt dieses Meisters wird auch das oben (S. 78) erwähnte Altarwerk mit der Kreuzabnahme und den Liebeswerken der h. Elisabeth erneuert sein.

Kleinere Bilder dieser Richtung sind: Kolner Museum No. 47 (Leinwand H. 0,97 m B. 0,76 m: Crucifixus zwischen Maria und Johannes. Grund roth mit Monogramm Christi (übermalt). — No. 51 (Eichenh. H. 0,89 m B. 0,62 m): Crucifixus Maria und Johannes auf rothem Grunde mit später eingesetzten Holzköpfen. — Köln, Sammlung Schnütgen: Elfenbeintäfelchen (H. 0,175 m B. 0,575 m) [160]: Auferstehung und Himmelfahrt auf schwarzem Grunde mit Goldmuster (sehr spät). — Fragment eines gröfseren Altarwerkes (Leinwand H. 0,32 m B. 0,18 m) [161]: Christus vor Pilatus. Der Stil ist hier fortgeschrittener und nähert sich dem der „kleinen Passion", die weiter unten zu nennen ist. — Dazu gehört, wie es scheint, ein Bild der ehemaligen Sammlung Weyer in Köln: die h. 3 Könige auf dunklem Grunde unter goldenem Bogen, vielleicht 4 Bilder bei Herrn Jules Helbig in Lüttich: (Leinwand H. 0,31 m B. 0,165 m) Gethsemane und Oelberg, Verkündigung und Geburt [162]. Maria liegt in rothem Brokatkleid und blauem Mantel auf einem dunkelrothen Bett, sie drückt das Kind mit dem l. Arm an die Brust und holt ein Tuch aus dem Korb, neben dem Ochs und Esel knien, Joseph breitet ein violettes Tuch über sie, darüber rothe Cassettendecke [163]. Bei der Verkündigung gehen rothe Strahlen von Gott Vater aus, in denen das Kind herabschwebt.

Von gröfseren Gemälden sind aus dieser Zeit nur zwei erhalten.

Rein decorativ sind die Flügel eines Altarwerkes im Kölner Museum (No. 39. 40. 41. 42. Eichenh. H. 1,6 m B. 1,72 m): auf den Aufsenseiten ist die Verkündigung dargestellt, in einem hölzernen Gestühl auf rothem Grunde. Der Engel und die Jungfrau haben schon sehr spitze Gesichter. Die Innenseiten zeigen zwei statuarische Gestalten mit Piedestalen auf blauem Grunde in rothem Rahmen: die heiligen Bischöfe Agilolfus und Anno. Die kleine Kirche mit romanischer Apsis, Dachreiter und hohem gothischen Anbau, die S. Anno auf der Hand trägt, ist S. Maria ad gradus, die einst vor dem Chor des Domes stand. Dorthin hatte er gleich nach der Gründung den Leichnam des h. Agilolfus aus Malmedy übertragen.

Um 1400 entstand auch, wie schon die gedrückten Bogen des Rahmens beweisen, das grofse Apostelbild (Taf. 22) des Kölner Museums (No. 43 Eichenh. H. 1,65 m B. 2,43 m): neben dem Crucifixus steht l. Maria von Johannes gehalten, dann Petrus mit Schlüssel, Andreas mit schrägem Kreuz, Jacobus Minor mit Schwert, r. Paulus mit Schwert, Bartholomäus mit Messer, Thomas mit Winkelmafs und Philippus mit Lanze. Zwei kleine Engel fangen das Blut der Hände auf, vier andere schweben klagend in der Luft. Sie waren ursprunglich nur durch Punzirung angegeben. Manches erinnert an das Wandgemälde in S. Severin. Die Köpfe und Oberkörper sind übermäfsig klein, Christus, Maria und Johannes sind denen dort sehr ähnlich, Petrus hat den selben grofsen künstlich gearbeiteten Schlüssel. Das Tafelgemälde aber zeigt ein unverkennbares Streben nach malerischer Wirkung. Die Reihe der Apostel ist unruhig geworden. Jacobus steht ganz in Profil, die andern wenden sich abwechselnd nach rechts und nach links, Thomas dreht sich um, sodafs man den Körper von hinten sieht. Die Farben sind etwas heller und feiner gestimmt und zu neuen Accorden zusammengestellt. So hat Jacobus im Mantel Rothviolett und Grün und dazu feuerrothen Rock, Philippus blauen Mantel mit grünem Futter und gelbgrunen Rock, Thomas Weifs und Gelb zu Graublau, dazu goldene Schuhe. Die Gesichter sind sehr weich modellirt, zum Theil (soweit die Uebermalung sehen läfst), mit graugrünen Schatten [164]. Eine besondere Charakteristik ist wohl versucht, aber im Grunde nur durch die verschiedene Haartracht gegeben: Johannes hat rothblondes Haar, Thomas braunes und Bartholomäus fast schwarzes; bei den Aposteln zur Linken, die am besten erhalten sind, ist das Haar graugrün untermalt und mit weifsen oder dunkelbraunen Strichen durchgearbeitet. Das ganze Bild wirkt etwas flau und weich-

lich, da eben hier die statuarische Behandlung eine mehr monumentale Ausführung erforderte [165].

Die eben erwähnten Werke bezeichnen einen Fortschritt gegen die Weise Meister Wilhelms. Festgehalten sind die Typen und die allgemeine Stimmung. Aber in der Ausführung strebt man nach immer gröfserer Deutlichkeit und Natürlichkeit: die einzelnen Figuren werden richtiger und freier in der Bewegung, in feinerer Farbengebung stärker modellirt, die Composition im Raum vertieft und dieser selbst durch Gebäude und Landschaft charakterisirt.

Eine andere Reihe von Bildern, zumeist kleineren Umfanges, knüpft wieder an die Miniaturen an. Drei Miniaturen dieser Zeit sind glücklicher Weise datirt [166].

Unter den Privilegienbüchern der Universität im Kölner Stadt-Archiv enthält das Buch des Rectors (No. 1) einen Crucifixus mit Maria und Johannes. Es ist eigentlich ein kleines Gemälde in Deckfarben in rothem Rahmen mit goldener Schräge, welches bei der wiederholten Eidesleistung übel zugerichtet ist. Man erkennt jedoch am Crucifixus deutlich die ungemein weichen Linien der zarten Glieder, das leichtgefaltete Linnentuch mit bläulichem Schatten und den feinen Umrifs des Gesichtes. Ebenso ahnt man noch die Anmuth des Köpfchens bei der Madonna, die mit über einander gelegten Händen zum Kreuz emporblickt, und in schönem Gegensatz dazu die Bewegung des Johannes, der die Hände vor der Brust gefaltet hat. Marias Mantel hat ein weiches tiefes Blau. Dagegen sind die Evangelistensymbole in Federzeichnung gut erhalten. Besonders merkwürdig ist bei dem Engel die Gesichtsbildung: eine hohe breite Stirn, über welcher ein hoher Kroll sich aufbaut, spitze Nase und spitzes Kinn. Die struppigen Flügel sind leise roth angetuscht, auf blauem Grund in Goldrahmen. Auch hier sind die Falten des Gewandes merkwürdig fein gezeichnet. Dieses Buch ist spätestens 1392, wahrscheinlich schon 1390 in Gebrauch gewesen. Die Ausschmückung beweist, dafs um diese Zeit ein Maler sich nach dem Vorbilde Meister Wilhelms einen eigenen Stil ausgebildet hatte [167].

Ein geringerer Illuminator zeichnete ein Blatt in dem Statutenbuch der theologischen Facultät vom Jahre 1394, jetzt auf der Kgl. Bibliothek in Berlin. Auf der unteren Leiste der gothischen Randzeichnung sitzt der Professor in rothblauem Mantel und rother Mütze auf dem Katheder, sechs Studenten in der Cappa, lila, braun, rothblau, sitzen auf den Bänken. Der eine beugt sich eifrig über ein

Buch, ein Anderer stutzt sich mit verschränkten Armen auf sein übergeschlagenes Bein. Alles ist sehr anschaulich, die Gesichter frisch skizzirt noch in der Manier der älteren Rundköpfe, die Farben sind nüchtern.

Ebenso leicht hingeworfen ist die Legende der heiligen Katharina über dem Bundesbrief der Brüderschaft vom grünen Fischmarkt vom Jahre 1402 (Taf. 23)[168]. Zu Anfang steht die Heilige mit grofsem Rad und Schwert, sehr anmuthig mit wenig gesenktem Haupt. Dann kniet sie betend vor dem Rade, das ein Engel mit dem Hammer zerschlägt, die Stücke liegen auf der Erde. Davor scheut das Pferd des Kaisers, der sich erschrocken abwendet. Dann wird sie in Gegenwart des Kaisers enthauptet, weiter der Leichnam von zwei Engeln fortgetragen, eine merkwürdig geschickte Composition: der gröfsere trägt den halbsitzenden Körper der Heiligen rückwärtsfliegend in seinem Schoofse, der Andere umfafst die Knie. Ein dritter trägt den Kopf mit den langen Locken nach, da er ihn aufrecht halten mufs, fliegt er wie in die Luft steigend. Endlich wird die Heilige von fünf Engeln ins Grab gelegt, wobei das Leichentuch wieder sehr fein gezeichnet ist. Alles erinnert an die Federzeichnungen von 1390. Die Farben sind sehr hell, vorwiegend Lila, Weifsgelb, Hellgrün, Feuerroth und Hellblau, jedenfalls nach Ueberlieferung der Illuminatoren.

Hierzu kommt die Miniatur eines Missale in dem bergischen Dorfe Lindlar: ein Crucifixus mit Maria und Johannes und 4 Stiftern[169]. Es ist wiederum ein kleines Gemälde und in dem Stil gehalten, den wir auf einer grofsen Anzahl kleinerer Tafelbilder wiederfinden.

An der Spitze dieser Gruppe steht der »Meister der kleinen Passion«, so genannt nach 6 kleinen Bildern der Leidensgeschichte im Kölner Museum (No. 30—35 Eichenh. H. 0,35 m B. 0,33 m)[170]: 1. Christus am Oelberg und die Gefangennahme. — 2. Christus vor Pilatus. Im Evangelium Matthäi 27,19 heifst es: Und da er auf dem Richtstuhl safs, schickte sein Weib zu ihm und liefs ihm sagen: »Habe du Nichts zu schaffen mit diesem Gerechten; ich habe heute viel erlitten im Traum von seinetwegen . — Hier steht sie hinter dem Stuhl und redet zu ihm über seine Schulter, wohl nach dem Vorgang der Bühne. — Dann die Geifselung. — 3. Verspottung und Kreuztragung (Taf. 24). Simon von Kyrene, als einfacher Handwerker gekleidet, hebt das Kreuz in der Mitte. Der aufwärts führende steinige Weg ist anschaulich geschildert, hinter dem

Abhang des Hugels stehen Kriegsknechte, sie tragen die Goldrüstungen und spitzen Hüte, die Henker Kappen mit gewundenen Tüchern grade wie bei der grofsen Passion. — 4. Crucifixus zwischen Maria und Johannes. — 5. Kreuzabnahme. — 6. Grablegung (Taf. 24). Alles auf blauem Grund mit goldenen Sternen in rothem Rahmen. Man bemerkt noch alle Schwächen des Miniaturisten: mangelhafte Perspective, unsichere Verhältnisse der dünnen Glieder, aber äufserst lebhafte Bewegung. Sehr zierlich sind die Köpfe der Frauen mit feiner Nase und spitzem Kinn, bei den Männern ist eine braune Innenzeichnung mit spitzem Pinsel eingetragen, namentlich bei den Soldaten und Henkern, was an die Aufsenseite der Madonna mit der Erbsenblüthe erinnert. Die Farben sind hell und zart, dünn aufgetragen. Neben dem Crucifixus hat Johannes einen hellrothen Rock, Maria einen weifsen Mantel mit blauem Futter und rothes Kleid. Der Mantel fällt in ganz graden Falten, die auch auf der Erde nicht mehr ganz den weichen Ablauf von den Bildern Meister Wilhelms haben [171].

Von dem selben Meister besitzt das Kölner Museum drei kleine Bilder mit etwas gröfseren Figuren (No. 36. 37. 38. Eichenh. H. 0,48 m B. 0,36 m) auf rothem Grund mit Gold-Monogramm Christi [172]. Zwei Tafeln enthalten die Verkündigung. Der Kopf des Engels gleicht durchaus dem in dem Buch des Rectors von 1390. Ueber die Alba hat er einen dunkelgrünen Mantel geworfen, der den Arm zum Grufse frei läfst; die Flügel enden in Pfauenfedern. Maria, welcher eine winzige Taube auf den Kopf fliegt, ist vor dem Lesepult kniend überrascht. Dieses Pult ist trotz des raumlosen Hintergrundes ausführlich geschildert mit mehreren Büchern und einem Leuchter, daneben eine breite Bank mit gothischer Lehne und zwei Kissen auf denen ein M unter Blumen gestickt ist, auf dem Fufsboden eine Strohdecke. Dabei steht der Maler vor der Perspective rathlos, was bei der gehäkelten Pultdecke wunderlich zu Tage tritt. — Das dritte Bild (Eichenh. H. 0,48 m B. 0,34 m) [173] zeigt die heiligen Diacone Laurentius und Stephanus, jeden in Brokat-Dalmatica.

Wie wir die von der älteren Generation übernommenen Darstellungen der heiligen Geschichte auf der kleinen Tafel des Kölner Museums (No. 6) vereinigt fanden, so giebt uns eine Tafel des Berliner Museums (No. 1224) eine Uebersicht über den erweiterten Kreis aus dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts.

1. Verkündigung. Hinter Marias Betpult sieht man eine rothe Nische mit gothischen Fenstern, darin einen Altar mit weifsem Tuch und bunter Borde, darauf Bücher,

brennende Lichter, Rosenkranz und Nuppenglas. Die Lilie spriefst aus einem künstlich gezogenen Bäumchen; auf dem Boden die Strohmatte. — 2. Heimsuchung. — 3. Reise nach Bethlehem. Ein blühender Baum ist wohl gedankenlos hinzugefügt. — 4. Geburt. Maria liegt unter einem Strohdach auf einem hohen rothen Kissen und drückt das Kind an sich, wie auf dem Bilde in Lüttich (S. 83). Joseph rührt den Brei in einer langstieligen Pfanne über dem Feuer. Vor dem Lager steht ein niedriges Tischchen mit Krug, Teller und Messer. Hinter dem Bette die Krippe, aus der Ochs und Esel fressen. — 5. Beschneidung. Der hohe Priester sitzt mit dem Kinde auf hohem Thron, vor einem anderen Stuhl steht ein Priester, die Eltern erscheinen mit zwei Gevattern. — 6. Die h. 3 Könige. Ein strohgedeckter Stall wie bei der Geburt. Die Könige nehmen die Kronen ab, der älteste hat krumme Nase und vorstehenden Mund, wodurch wohl der Orientale bezeichnet werden soll, der jüngste Zaddelkragen. — 7. Darstellung im Tempel. — 8. Christus als Kind im Tempel lehrend. Maria findet erstaunt ihren jungen Sohn auf hohem Katheder, vor ihm die Schriftgelehrten mit lebhafter Fingersprache disputirend [174]. — 9. Kinderspiele. Ein Judenjunge baut Häufchen von je drei weifsen Kugeln auf, Christus und ein anderer Junge peitschen ihre Kreisel. Weiterhin liegen zwei zerbrochene Krüge auf der Erde. Christus sitzt mit erhobenem Arm und ein ganzer Krug erscheint in der Luft. Der eine Junge hebt die Hände erstaunt nach oben, der andere faltet sie andächtig gegen Christus. Dann folgt die Taufe. Der nackte Christus ist recht schlecht gezeichnet, der Engel hält einen weiten Rock. — 10. Die Ehebrecherin sitzt auf einem Schemel, Christus steht auf der Kanzel, die Juden heben Steine auf und werfen sie wieder weg. — 11. Einzug in Jerusalem. Darunter: Christus nimmt vor dem Thor Abschied von seiner Mutter. — 12. Abendmahl. Der Tisch ruht auf Holzblöcken, neben den Fleischspeisen und Broden stehen Nuppengläser. Judas hat krumme Nase. — 13. Fufswaschung. — Gethsemane. Christus mit blutigem Schweifs bedeckt, wie schon auf dem S. 77 erwähnten gothisirenden Bilde. — 15. Gethsemane. Christus redet zu den schlafenden Jüngern. Er spricht zu den von Judas geführten Kriegsknechten, die zurückweichen. — 16. Christus vor Hannas. Dieser trägt Bischofsmütze und Stab. — 17. Christus vor Kaiphas. — 18. Christus vor Herodes. — 19. Geifselung. — 20. Verspottung. — 21. Christus vor Pilatus. Dieser trägt gezackten Kragen und Zaddeln am Rock, ihm kommt ein Teufelchen aus dem Munde. Seine Frau legt ihm von hinten die Hand auf die Schulter, sie trägt Puffen an den Schläfen und Rüschenhaube. — 22. Kreuztragung. — 24. Entkleidung, daneben Maria und Johannes. — 24. Annagelung ans Kreuz in der Art des S. 77 erwähnten Bildes. Rechts erscheint Maria in Halbfigur. — 25. Crucifixus. — 26. Kreuzabnahme. — 27 Beweinung. Die sitzende Maria in weifsem Mantel mit blauem Futter hat den Leichnam des Sohnes auf dem Schoofse wie bei der Pietà der Sculptur. Zu beiden Seiten knien Joseph von Arimathia und Nikodemus, der eine hält den Kopf des Erlösers; Johannes steht rechts daneben mit seitwärts geneigtem Haupt, die Hände über der Brust gefaltet. — 28. Grablegung. Treffliche Composition. Während bei der kleinen Passion eine von den heiligen Frauen den Mantel an den Mund hält, verhüllt hier eine ihr Gesicht. Magdalena bildet die Spitze der Gruppe, da Johannes Maria hält, die sich über den Leichnam beugt. Die beiden Alten fehlen auch hier nicht. — 29. Die Höllenfahrt, darunter Auferstehung. — 30. Himmelfahrt. Hier ist das alte Schema beibehalten, nur die Füfse des Heilandes sind sichtbar. — 31. Pfingsten. — 32. Tod Mariä. Die Klage der Apostel ist sehr gut variirt, Petrus im Priesterkleid mit Buch und Weihwedel, über ihm trägt Christus die Seele auf dem Arm. Hinter dem Bett der

Engel mit dem Palmzweig aus dem Paradiese. — 33. Weltgericht. Christus sitzt zwischen Maria und Johannes auf dem Regenbogen. Von seinem Munde gehen Lilie und Schwert aus. Zu beiden Seiten schwebt ein Engel mit Marterwerkzeugen. Zwei Posaunenengel blasen über den Gräbern. Links führt S. Petrus mit dem Schlüssel Papst, Bischof u. A. in die Himmelsthür, rechts öffnet sich der Höllenrachen.

Die Tracht der Stifter, Vater, Mutter und zwei Töchter, weist in den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts: es sind die weiten an den Handgelenken geschlossenen Unterarmel, bei dem Manne von Damast, und bei den Frauen die Ruschenhaube mit grofsem Halskragen und die an den Schläfen aufgepufften Haare; die Mutter trägt dazu schwarzen, die Töchter rothen Mantel.

Die Farben sind noch sehr einfach: Grünblau und Graublau, Violett, Carmin, Zinober, Oliv, Braun, Gelb und Weifs. Auch die runden Köpfe und die untersetzte Körperbildung bezeugen noch die echte Schule Meister Wilhelms. In der flüchtigen Ausfuhrung erinnert Manches an die kleine Passion. An mehr als einer Stelle macht sich das Behagen geltend an der eingehenden Schilderung des naturlichen Vorganges, wie sie in der Miniatur der Zeit mit Vorliebe gepflegt wird. Die selbe Stimmung bezeugt die Einfuhrung der Kinderspiele. Im Ganzen finden wir in diesen rasch hingeworfenen Bildchen schon alle wesentlichen Züge für die Composition der nächsten Zeit vorgebildet.

Allegorischen Inhaltes sind zwei Gemälde von geringem Umfang. Das eine in der fürstlichen Galerie zu Sigmaringen (No. 212 Eichenh. H. 0,33 m B. 0,44 m)[175] ist ein Doppelbild. Links sieht man den Crucifixus. Unter dem Kreuze steht links Ecclesia mit Kelch und Fahne, zu ihren Füfsen das Lamm, das die Siegel des Buches öffnet, rechts ein zusammensinkender graubärtiger kahler Mann in kurzem Wamms, in der Hand ein Opfermesser, neben ihm eine zerbrochene Fahne und ein Altar mit Opferthier — das Judenthum. Aus dem Kreuze wachsen zwei Weinreben empor und umwinden über der Ecclesia eine Kirche, über dem Juden einen Todtenschädel, durch dessen Augenhöhlen sich die Schlange ringelt, weiter oben Simeon vor Maria mit dem Kinde kniend, ein heiliger Priester, welcher einem knienden Papste die Hostie reicht, und Eva, die dem schlafenden Adam einen Todtenschädel bringt. Die Kreuzesarme haben vier Hände: die obere schliefst den Himmel auf, die rechte segnet die Ecclesia, die linke zuckt ein Schwert gegen den Juden und die untere schlagt mit dem Hammer auf einen Todtenschädel. — In der anderen Hälfte des Bildes sitzt die gekrönte Jungfrau mit dem nackten Kinde in dem »ver-

schlossenen Garten«, das »Fell Gideons« zu Füfsen, r. die »mystische Rose«, l. den »versiegelten Brunnen« und den »brennenden Busch«, — in der Luft sieht man die »Bundeslade«, die »verschlossene Pforte«, den »Altar mit den 12 Stäben, von denen einer blüht«, — Symbole der jungfräulichen Geburt, die dem alten Testament entnommen sind.

Ecclesia und Synagoge sind im Mittelalter vielfach dargestellt, besonders am Niederrhein[176]. Wir fanden sie schon um 1200 auf der Altartafel aus der Wiesenkirche in Soest (jetzt in Berlin), die doch wohl Kölner Ursprungs ist. Um 1400 war die Stimmung hier den Juden nicht günstig. Schon 1393 weigerte sich der Rath ihnen den Aufenthalt in der Stadt ferner zu gestatten. König und Erzbischof mufsten sich für sie verwenden. 1424 wurden sie vertrieben.

Beachtenswerth sind auf den Sigmaringer Bilde die Hände des Kreuzes. Denn die bekannten Beispiele dieser Symbolik sind meistens bedeutend jünger[177]. Der Zeit nach stehen am nächsten in Italien ein Wandgemälde in S. Petronio zu Bologna, auf dem die Synagoge auf einem Ziegenbocke reitet und die untere Kreuzeshand das Höllenthor verriegelt, und in Deutschland ein Relief in Landshut vom Jahre 1432.

Eine merkwürdige Umbildung der ganzen Scene bietet das andere Bild (Taf. 25) in der Sammlung von Dr. Lersch in Aachen (Eichenh. H. 0,39 m B. 0,23 m)[178]; es ist durch sorgfältige Ausführung, weiche Formen und tiefes warmes Colorit ausgezeichnet. Das Kreuz hat drei Hände. Die Rechte segnet die Christenheit: der weifsbartige Kaiser in grünem Mantel und rothen Hosen stützt sich, das Knie beugend, mit der Linken auf das Schwert und fafst mit der Rechten das Triumphkreuz. Das selbe ergreift der Papst in weifsem Rock und rothem Mantel und hält zugleich mit der Rechten den Kelch unter die Seitenwunde des Erlösers, hinter ihnen erscheinen zwei Cardinäle, ein Bischof, ein Canonicus, Mönche, Mann und Frau (mit Schläfenpuffen). In der Luft kommen neun blaue Engel mit goldenen Kreuzen triumphirend angeflogen, ein zehnter fafst mit der einen Hand das Triumphkreuz und nähert mit der andern der Wunde einen Schwamm. — Die rechte Hand des Kreuzes hält einen Pfeil. Darunter ist ein weifsbärtiger Mann ins Knie gesunken, während ihm ein häfslicher Teufel mit grofsen Ohren im Nacken sitzt; er ist prächtig gekleidet, trägt ein goldenes Kopftuch, weifsen Leibrock und darüber Goldbrokat mit blauem Futter. In der Linken hält er einen Stab mit Schriftrolle und in der Rechten eine zerbrochene Stange mit Halbmond. Zwei Engel mit Schwert

und Kreuz stoſsen und schlagen darauf; ein brauner Teufel mit rother Hacke, dem drei andere folgen, sucht sie abzuwehren. Auch ein Mann mit weiſser Kopfbinde vertheidigt die Stange, bei ihm steht ein anderer in rother Mütze, weiſsem Rock und rothem Mantel mit braunem Futter, weiter rechts ein kleiner Mann oder Knabe mit einem groſsen Buch, dann sechs andere zum Theil mit Judenhuten. – Die untere Hand des Kreuzes schlagt mit einem Knüppel auf den Tod, einen verdorrten Leichnam.

Das Eingreifen der Engel kommt schon auf der Soester Altartafel vor. Dort wird Ecclesia von einem Engel zur Seitenwunde geleitet, das Blut aufzufangen, Synagoge von einem anderen weggestoſsen. Auch der Teufel gehört dazu. In einer Bilderbibel der Dresdener Bibliothek [179] sitzt ein kleiner Teufel auf der Schulter der Synagoge und im Donaueschinger Passionsspiel tritt sie mit einem »schwartzen Abgot« auf. Hier hat der Gedanke noch eine andere Wendung bekommen durch den Halbmond. Schon im altesten Tegernseeer Spiel vom Antichrist [180] tritt Ecclesia mit Papst und Kaiser auf gegen die Synagoge, die sich bekehrt, und die Gentilitas mit dem König von Babylon. Dies war zur Zeit Friedrich Barbarossas. Gerade jetzt mochte die Erinnerung an die Kreuzzuge wieder aufwachen. Murad war bis zur Donau vorgedrungen und Bajazet hatte Griechenland erobert. Mit König Sigismund zog Johann von Burgund den Turken entgegen und wurde 1399 bei Nikopolis geschlagen. In einem burgundischen Blockbuch des Vaterunsers von ca. 1420 auf der Pariser Nationalbibliothek [181] erscheint die Kirche als »guet kersten« mit Kelch und Hostie, dann zwei »quade kerstene« mit umgesturzten Kelchen, ebenso drei »joden« und endlich drei »heyden«, mit einer zerbrochenen Fahne. Die Erinnerung an die Turken mag also aus burgundischen Kreisen stammen. Wahrscheinlich liegt auch dieser Darstellung ein Schauspiel zu Grunde. Dafur spricht, daſs die beiden Gruppen des Aachener Bildes, Papst und Kaiser mit dem Triumphkreuz an der Spitze der Christenheit und gegenüber der Hohepriester mit zerbrochener Stange und Schriftrolle ganz ähnlich auf dem bekannten vlamischen Bilde der »Lebensquelle« in Madrid wiederholt sind.

Auf den drei folgenden Bildern erkennen wir einen groſsen Fortschritt in der Kunst die Erzählung im Raum auszubreiten. Daſs sie dieser Zeit angehören, beweisen die phantastischen Rustungen und Kopfbedeckungen, die wir zuerst bei der groſsen und kleinen Passion bemerkt haben. Für das eine laſst sich das Jahr ziemlich genau bestimmen. Es ist eine Darstellung des Martyriums der 11000

Jungfrauen (Taf. 23) mit einer Ansicht der Stadt Köln auf blauem Grunde mit goldenen Sternen (im Kölner Museum No. 44 Eichenh. H. 0,6 m B. 1,77 m)[182]. Im Vordergrunde ist der ruhig fliefsende Rhein durch meistens paarweis schwimmende Fische etwas alterthumlich belebt. Links sieht man die Strommühlen, davor zwei Mönche in kleinen Booten, die ein grofses Netz auswerfen, in der Mitte ein Schiff von Segel und Ruder getrieben mit 14 Insassen, der Steuermann sitzt am hohen mit Zinnen bekrönten Bug. In dem Schiff sitzen Männer und Frauen, darunter ein Bischof und ein bekränztes halbnacktes Mädchen, das in einem Buche liest[183]. Weiterhin stofsen zwei Schiffe ans Land. Die frommen Begleiter der Heiligen, der Papst, Cardinäle und Bischöfe steigen ans Ufer und werden von den Hunnen mit Schwertern, Morgensternen und Lanzen angegriffen. Das Gemetzel zieht sich über die Hügel, den ager Ursulanus, die schon mit Leichen bedeckt sind. Das Haupt der Gemordeten schmückt der Heiligenschein. Die Seelen tragen Engel in einem Tuch gen Himmel. Ganz rechts steht Ursula mit gesenktem Haupte, doch grade aufgerichtet mit gefalteten Händen vor dem Könige, der sie bereden will seine Frau zu werden, hinter ihm das bewaffnete Gefolge. Die ganze Scene ist klar und anschaulich, einzelne Gestalten sind vortrefflich gezeichnet, namentlich ein Schütze in goldener Rüstung mit langem weifsem Rock und gewundener Kappe, der die Fufse breit und sicher aufsetzt, wie er den Bogen gegen die Märtyrer spannt. Die heilige Führerin der Schaar ragt mit ihrer Krone uber den König hinaus in langem Mantel mit den glatten Falten, die auf dem Boden grade aufstossen. Zwei Drittel des Bildes links von der Mordscene füllt die Ansicht der Stadt. Es ist eine Zusammenstellung der Hauptgebäude im Mauerring, vor Allem der Kirchen, wie man sie etwa auf den mittelalterlichen Plänen von Rom findet. Aber Alles ist eng zusammengedrangt und mit hohem Gesichtspunkt perspectivisch so geordnet, dafs man den Eindruck eines wirklichen Stadtbildes erhält. Am meisten fällt der Dom in die Augen: man sieht den schon zu Anfang des Jahrhunderts vollendeten Chor mit dem vergoldeten Dachreiter, westlich davon steht der Thurm des alten romanischen Baues[184]). Gegenüber am Domhof erscheint der erzbischöfliche Palast mit hohen Treppengiebeln und romanischen Doppelfenstern an den Seitenwanden. Bei Grofs-Sanct-Martin fehlt der Thurmhelm, welcher 1378 abgebrannt war. Weiterhin liegen zwei kölnische Schiffe mit rothweifser Flagge, auf dem Staden gehen zwei Pilger, ein fremder Kaufherr in grünem Rock mit langen Aermeln und burgundischer Mutze steigt die Treppe herab zum Anlegeplatz. Sanct

Severin hat schon den 1411 vollendeten Thurm, dagegen fehlt der 1411—14 gebaute Rathhausthurm. Das Bild ist also um 1411 gemalt worden [185].

Andere Legenden behandeln zwei Bilder des Kölner Museums (No. 45. 46 Leinwand H. 0,52 m B. 0,67 m), wiederum auf blauem Grund mit goldenen Sternen. Das eine erzählt vom h. Antonius Eremita. Links unten sieht man ihn in Flammen liegen, hinter ihm steht eine gehörnte Dame in grünem Kleid mit langen gezackten Aermeln und einer Ruschenhaube, deren Kragen den nackten Hals bedeckt. Rechts begegnet er in einer Felsenkluft dem Centauren, den er nach dem Wege fragt. Dieser ist in der unteren Hälfte nicht als Pferd, sondern als Löwe gebildet [186]. Oben links wird der Heilige auf einer Waldwiese von Teufeln mit Hörnern, Klauen und Vogelkrallen gezerrt und geschlagen; Christus erscheint in den Wolken. Weiterhin betet er im Waldgebirge mit dem Eremiten Paulus, welcher unter der braunen Kutte ein Kleid von Blättern trägt; ein Engel bringt Nahrung in einem Sack. Oben rechts wird der Heilige von zwei Einsiedlern begraben; ein Engel nimmt seine Seele auf. Die einzelnen Bilder sind nicht abgetheilt, die Bodenflächen gehen in einander über; die Landschaft ist also nicht mehr blos symbolisch angedeutet, es ist vielmehr durch diese Felsen und Baumgruppen ein abgekürztes, aber doch ein Bild gegeben. — Das Gegenstück zeigt die Marter der Zehntausend. Eine grofse Anzahl der Gläubigen werden, das Haupt mit Dornen umwunden, in spitze Hölzer geworfen und gemartert: einem Bischof wird das Auge ausgebohrt, ein Anderer wird mit einem Hammer geschlagen. Dahinter steht auf einer wunderlichen Säule ein Götterbild, wie es auf Miniaturen üblich ist: ein nackter bärtiger Mann mit Schild und Lanze. Links hält ein Reitertrupp, voran der armenische König in einer Art Tiara, neben ihm ein Mann mit weifsem Turban, vielleicht dachte man auch hier an die Türken. Die Pferde sind nicht schlecht gezeichnet. Links werden andere Heilige unter Führung eines Ritters gefesselt herbeigeführt. — Beide Bilder haben stark gelitten. Die Ausführung war flüchtig, doch man sieht, dafs in der Vorlage die Compositionen vollständig ausgebildet waren, welche für diese Legenden auch später verwendet worden sind.

Nachdem man also gelernt hatte, eine Handlung mit zahlreichen Personen in übersichtlichen Gruppen vorzuführen, war es Zeit die alte Aufgabe wieder aufzunehmen, nicht blos den Crucifixus zwischen Maria und Johannes als Cultusbild, sondern die Kreuzigung selbst als ge-

schichtlichen Vorgang in dramatischer Umgebung zu malen. Dies geschieht in einem kleinen Bilde bei Amtsgerichtsrath Clemens in Aachen (Taf. 26 Eichenh. H. 0,5 m B. 0,36 m)[187]. Wieder ist der Gesichtspunkt sehr hoch genommen: die Gruppen bauen sich hinter einander auf, sie sind noch nicht auf gleichem Boden mit einander verschmolzen, aber lebendig und klar angeordnet. Zu beiden Seiten begrenzt ein steiler Bergeshang den Horizont. Hoch über Allem ragen die drei Kreuze. Der Heiland gleicht dem des Apostelaltares im Kölner Museum. Zwei kleine blonde Engel lehnen mit gekreuzten Armen über den Querbalken des Kreuzes ähnlich wie in dem Wandgemälde in der Sakristei von S. Severin. Vier andere flattern in der Luft und fangen das Blut auf. Die spitz auslaufenden Mäntel, die über die Füfse fallen, geben ihnen ganz das Aussehen kleiner Vögel. Rechts und links hängen die beiden Schächer, die Arme über dem Querbalken und die Hände an einen Stab gebunden. Vollkommen neu ist, dafs der Hauptmann und Longinus am Fufs des Kreuzes als Reiter erscheinen. Der Hauptmann trägt den selben eigenthümlichen Hut wie bei der grofsen Passion ; nur ist er hier mit einer Agraffe verziert. Neben ihm hält ein vornehmer Herr in langen reichen Damaströcken, aufserdem noch drei Reiter. Gegenüber sticht der blinde Longinus in die Seite des Heilandes, wobei ihm ein barhäuptiger Diener den Schaft der Lanze führt[188]. Die andern Reiter nehmen lebhaft Theil. Die Pferde — weifs, gelb, rothbraun und grau — sind noch ein Wenig steif, doch zum Theil schon halb in Vorderansicht gezeichnet, die Köpfe gut beobachtet. Das Saumzeug ist sehr reich, vorne mit Schellen behangen. Hinter beiden Gruppen drängt sich das bewaffnete Gefolge. Die untern beiden Gruppen stehen so viel tiefer, dafs die Beine der Pferde nicht verdeckt werden. Links wird die ohnmächtige Maria von Johannes und den heiligen Frauen gehalten, hinter ihnen steht geringes Volk, das voll Antheil zum Kreuz emporblickt, — unmittelbar aus dem Leben gegriffene Gestalten. Rechts sind die Soldaten in lebhafter Unterhaltung, voran der Führer mit dem Offiziersstock in der Hand. Die Rüstungen und Waffen sind immer wieder die selben, auch die Behandlung der Gewänder in graden schlichten Falten wiederholt sich. Im Vordergrund würfeln fünf niedere Knechte um den Rock des Heilandes. In der Lücke zwischen den beiden Gruppen schreitet auf halber Höhe ein schlanker junger Krieger im Judenhut mit Schwamm und Eimer. So bleibt das Kreuz in der Mitte von der Erde an den Blicken frei. — Die Farben sind fein zusammengestellt, mit Vorliebe ist ein weifsliches Gelb verwandt

mit orange Schatten und ein helles Roth mit bräunlichen Schatten. In den zierlichen warmgetönten Köpfchen spiegeln sich alle Arten von Charakteren: da sind bösartige und rohe, verständige und gewöhnliche Gesichter, der Hauptmann und Longinus haben würdigen anziehenden Ausdruck, es ist eine reiche Stufenleiter von der Gemeinheit der Kriegsknechte bis zu den edlen Zügen der heiligen Frauen und des treuen Jüngers. Natürlich ist das Alles in den kleinen Figuren mehr angedeutet als ausgeführt. Aber es ist auf dieser Tafel so viel Natur, so viel gesundes Leben wie in keinem andern Kölner Bilde dieser Zeit und wenn wir auch zahlreiche Einzelheiten wiedergefunden haben, welche grade für diese Gruppe von Gemälden bezeichnend sind, so finden sich doch auch einzelne Züge, welche unsere Aufmerksamkeit auf eine benachbarte Malerschule, die westphälische, lenken.

IV.

Soest stand im vierzehnten Jahrhundert auf dem Gipfel seiner Macht und Bluthe. In Mitten eines reichen Bauernlandes, ungestört von bürgerlichen Kämpfen, — auch die Maler hatten hier keine Zunft, — fuhrte es den Handel von dem Rhein und Flandern nach den Ostseeländern. Der kühne Bau der Wiesenkirche, vornehm kühl und doch ziervoll, zeugt von dem kräftigen Kunstgefühl der Zeit. Von den Saaten und Wäldern der Umgegend weht ein frischer Hauch durch die stillen Strafsen und ein farbiger Schimmer liegt auf dem grünlichen Gestein der alten Kirchen, den gebräunten Balken, den Ziegeldächern und getünchten Mauern.

Die Malerei scheint in Soest seit der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts — obgleich einzelne Maler genannt werden — wenig geübt zu sein. Ein neues Leben beginnt gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts[189].

Wie die gothischen Formen sich auflösten, haben wir an dem Antependium der Wiesenkirche (im Provinzialmuseum zu Münster No. 69) gesehen. Alsobald thut sich ein Streben kund, den einzelnen Gestalten gröfsere Bestimmtheit zu geben. Wir bemerken es zuerst an der Fenstern der Wiesenkirche, deutlicher an einem Bilde auf dem Altar des nördlichen Querschiffes ebenda. Es ist eine längliche Tafel, vielleicht die Predella eines Schnitzwerkes, mit den Heiligen, denen der Altar geweiht war: S. Maria Magdalena, welcher Christus als Gärtner erscheint, die heiligen drei Könige und S. Thomas vor dem Heilande, alle in kleinem Mafsstabe auf rothem Grund mit goldenen Sternen. Die Zeichnung erscheint auf den ersten Blick hart und gequält: die Köpfe sind braun modellirt mit schweren Umrissen und wenig zähen weifsen Lichtern, Augenbrauen und Nasenwurzel kräftig stilisirt wie in den letzten gothischen Bildern der Kölner Schule. Die Augäpfel sind braun, stehen aber noch in den Ecken,

die Nase ist lang und grade mit starkem Knorpel. Auch am Hals und an den Handgelenken ist die Modellirung angegeben; die Finger sind lang und steif. Bei der heiligen Jungfrau sind die Brüste über dem Gewande angedeutet, beim nackten Christuskinde die Knie stark betont, auch fehlt die Falte über dem Nabel nicht. Aus alle dem dürfen wir wohl schliefsen, dafs der Maler sein Auge an den derben Formen der Holzsculptur gebildet hat.

Die Haare sind zumeist braungelockt: nur bei Christus, der die Stirnlocke hat, fallen sie in schlichten Strähnen auf die Schulter. Er hat das selbe längliche und nüchterne Gesicht wie Maria und das Kind. Magdalena aber hat noch von der gothischen Ueberlieferung die feinen mandelförmigen Augen mit gewölbten Brauen beibehalten, dazu spitze Nase und weichen Mund mit vertieften Winkeln. Die Gewänder, namentlich die kurzen flatternden Mäntel der Könige, die auf ein altes Vorbild deuten, haben geringelte Säume. Magdalena trägt feuerrothes Kleid und grünen Mantel mit zarten weifsen Lichtern. Bei Christus fällt eine merkwürdige Farbenzusammenstellung auf, welche den eigenthümlichen Soester Geschmack bekundet: hellcarmin Mantel mit dunkelgrünem Futter und graublauer Rock. Altes und Neues ist in diesem Werke gemischt. Dennoch liegt eine so feste Anschauung zu Grunde, dafs wir uns nicht wundern werden, wenn die wesentlichen Züge auf fortgeschrittenen Bildern wiederkehren. Nach einer kleinen Eigenheit der Tracht, den tulpenförmigen Aermeln mit einer Reihe Knöpfe, ist anzunehmen, dafs das Bild um 1390 entstanden ist.

Ungefähr der selben Zeit gehört ein Crucifixus an im Capitel-Saal des Patrocli-Domes auf der Vorderseite in Holz geschnitzt, auf der Rückseite gemalt, beide Male mit den Evangelistenzeichen in den Quadraten der Kreuzesenden. Der geschnitzte Körper ist untersetzt und grobknochig, der Kopf unverhältnifsmäfsig grofs, das Gesicht lang mit grofser grader Nase, breiten Kiefern und Mund. Die Füfse sind nach alter Weise neben einander genagelt. Der gemalte Christus ist dagegen so viel länger gebildet, dafs die Arme fast wagerecht stehen und die Füfse, die mit einem Nagel durchbohrt sind, in das untere Quadrat hinabreichen. Die Glieder sind ungemein zart, der Kopf ist auf die rechte Seite gesunken. Die Dornenkrone läfst die hohe blutige Stirn frei und die Haare liegen in weichen Strähnen auf der linken Schulter. Das Gesicht ist nach unten zugespitzt mit getheiltem weichgelocktem Bart. Die grofsen halbgeschlossenen Augen sind schräge gestellt, die Nase hat den breiten Ansatz wie an der Sculptur, ist aber ganz schmal und fein gebogen, der Mund sehr weich.

Die Ausführung ist sorgfältig, das Ganze überraschend vornehm und sicher gezeichnet und tief empfunden. Auch die Zeichen der Evangelisten sind von den geschnitzten ganz verschieden. Der Engel hat ein feines Gesicht mit spitzem Oval und das Haar nach westphälischer Sitte breit nach den Seiten gescheitelt.

Ohne Zweifel hat der Maler seine eigene Anschauung mitgebracht. Seine feinen Formen erinnern lebhaft an die Christusbilder Meister Wilhelms. Der Kölnische Typus war nach Soest übertragen. Das beweist auch eine allerdings etwas spätere Wiederholung der »Vera Icon« im Museum des westphälischen Kunstvereins zu Münster (No. 98). Das bräunliche Gesicht hat grofse Aehnlichkeit mit dem Bilde aus der Sammlung Dormagen im Kölner Museum. Es liegt auf einem mandelförmigen Nimbus mit der Umschrift: Ego sum alpha et o — deus et homo. Das Oval ist etwas nach unten zugespitzt, Nasenrücken und Knorpel stärker herausgearbeitet. Die Ecken des Bildes sind mit je 3 anbetenden Engeln auf grünem Grunde gefüllt, der Rahmen ist schwarz und roth.

Dafs das Vorbild der Kölner auf die Soester Malerei eingewirkt hat, zeigt auch eine grofse Krönung Marias aus dem Walpurgiskloster im Museum des westphälischen Kunstvereins zu Münster (No. 69). Sie ist leider schlecht erhalten, aber eine kleinere Wiederholung in der Sammlung Löb in Kaldenhof scheint in ihren weichen Formen auf Bekanntschaft mit der Schule Meister Wilhelms hinzudeuten. Sie zeigt das göttliche Paar auf einem mächtigen Gestühl: dies ist trotz mangelhafter Perspective prächtig aufgebaut, mit einer offenen Gallerie über den Zinnen der Rückseite, aus welcher vier betende Engel herniederschauen. Die wenig gedrückten Spitzbogen weisen auf das Ende des Jahrhunderts. Christus im Brokatkleid hält die Krone über das Haupt der knieenden Jungfrau. An den Lehnen des Thrones stehen vier spielende und singende Engel mit Kreuzen über der Stirn [190].

Blicken wir noch einmal auf den Crucifixus, so bemerken wir, wie der Maler doch in den Einzelheiten wieder der Sculptur gefolgt ist: der hohe Brustkasten mit den starkbetonten Rippen, der grofse Nabel mit der Falte darüber, die vorgeschobene Hüfte und die dicken Kniee, deren Modellirung in der Farbe noch übertrieben ist, endlich die stark gespannten Sehnen sind weniger der Natur als den Andeutungen des Bildwerkes entnommen. So waren hier mannigfaltige Strebungen am Werke, einen neuen Stil für dieses Land zu schaffen.

Wie ein wenig begabter Künstler die harten unschönen Formen,

deren Anfänge wir in der Predella der Wiesenkirche kennen lernten, verwendete, um die Erzählungsweise der Miniaturen auf ein Tafelgemälde zu übertragen, sehen wir auf einem Bilde der Sammlung Lob, welches vier Scenen aus dem Leben Marias schildert. Wiederum bemerken wir die reichen roth und grün gefärbten Architekturen, bei der Verlobung einen gothischen Kuppelbau, bei der Verkündigung das selbe Gestühl wie bei der Krönung Maria, auch mit der Engelgallerie, Christus im Tempel auf einer mächtigen Kathedra. Der Holzreichthum Westphalens mag diese üppige Verwendung des Gestühls veranlafst haben. Schon auf der Predella der Wiesenkirche sitzt die Jungfrau auf einem breiten hölzernen Thron. Doch findet sich ähnliches Stuhlwerk auch auf niederländischen Bildern. — Bei der Flucht nach Aegypten ist eine landschaftliche Umrahmung verwendet, die später regelmäfsig wiederkehrt: zwei Berge an den Seiten. Hier trägt der eine ein Schlofs, der andere, hinter dem eine Kirche hervorsieht, eine Windmühle. In der Mitte steht die Säule mit dem stürzenden Götterbild. Die grofsen, durchmodellirten Köpfe und die gradlinigen Gewandfalten machen trotz der lebhaft bewegten Erzählung einen steifen hölzernen Eindruck.

Da trat noch vor dem Ende des Jahrhunderts ein bedeutender Künstler auf, Meister Conrad.

In der Kirche S. Pauli zu Soest, die gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts erbaut ist, befindet sich eine grofse Tafel: in der Mitte die Kreuzigung, auf beiden Seiten zwei Bilder, von grünen Streifen mit Metallverzierung (geprefsten Hirschen) eingerahmt, die Anbetung der Könige und der Judaskufs, Pilatus und die Auferstehung. Die Flügel sind verloren gegangen.

Bei der Kreuzigung ist der Versuch einer grofsen Composition nicht übel gelungen. Den Vordergrund füllen zwei breite Gruppen, links die heiligen Frauen mit der ohnmächtigen Maria, ganz in der Ecke nach links gewandt der trauernde Johannes, rechts der Hauptmann und sein Gefolge. Darüber ragen die drei Kreuze. Den Raum zwischen ihnen füllt links der blinde Longinus, dem ein Diener von rechts den Speer führt, während ein anderer verwundert zuschaut, rechts drei Männer, von denen einer den Schwamm hält, ein anderer, die Augen mit der Hand beschützend, zum bösen Schächer emporblickt. Christus erinnert durchaus an den Crucifixus in S. Patrocli. Die Schächer sind derber gebildet, aber ähnlich modellirt. Engel und Teufel holen ihre Seelen, an den Querbalken hängen Schwert und Morgenstern, Messer und Keule. Die Engel, welche das Blut von den

Händen des Heilandes aufsaugen, sind nur punzirt. Am Fufs des mittleren Kreuzes liegen Schädel und Knochen. Allerdings ist die übersichtliche Anordnung zum Theil auf Kosten der natürlichen Körperverhältnisse durchgeführt: die Köpfe sind bald zu klein, bald zu grofs. Aber die einzelnen Personen sind scharf ausgeprägt. Die Männer tragen reiche faltige Damastkleider mit weiten hängenden Aermeln und breiten Metallgürteln, der Hauptmann einen Hut mit zwei Federn. Neben ihm steht ein Mann in Silberbrokat (mit Kronen und Greifen) und rother Mütze. Die Frauen haben enggegürtete Kleider mit gutgezeichneten Falten, auch die Mäntel haben natürlichen Flufs. Die bräunlichen Gesichter der Männer sind starkknochig, mit Falten auf der Stirn und um die Augen. Das Haupthaar ist in harten Locken nach den Seiten gerollt, der Bart grobsträhnig. Die Frauen haben hohe Stirn, starke Backenknochen, graublaue Augen, spitzes Kinn und spitze vorn aufgeworfene Nase. Die Finger sind steif und dünn, das vordere Glied aufwärts gebogen. Es ist ein gesundes hochgewachsenes Geschlecht, hager und knochig, mit festgeprägten, keineswegs unfeinen Zügen [191].

Die Anbetung der Könige spielt unter einer reichen Architektur mit gedrückten Bogen. Die Jungfrau trägt eine breite gradabfallende Perlenkrone, ihr Kleid ist tief ausgeschnitten, der Busen schwach angedeutet, das Kind hat rundliche Glieder. Der jüngste König verkörpert ein besonderes Ideal höfischer Zierlichkeit, wie er mit zierlichem Schritt, in kurzem Damastrock mit weitherabhängenden Aermeln, glatten weifsen Hosen und niedrigen Stiefeln, die rechte Hand am Gürtel, seinen Pocal herbeiträgt. Beim Judaskufs sind die Häscher mehr roh als bösartig. Die Farbe ist bunt und nüchtern: helles Blau und Carmin, dazu Zinnober, Gelb mit Orange, Lila mit Violett, viel Gold und Silber.

Der selben Werkstatt entstammt der grofse vollständig erhaltene Flügelaltar in der Kirche von Bad-Wildungen. Die Eintheilung ist die selbe, doch ist Alles reicher und feiner geworden. Die Kreuzigung wird von einem grünrothgoldenen Rundbogen überspannt, in dessen Zwickeln zwei Propheten mit ihren Spruchbändern sitzen [192]. Dadurch sind die Schächer herabgedrückt. Den Dysmas hat das Teufelchen bei den Haaren und wartet mit der Forke auf seine Seele. Christus, der im Uebrigen unverändert ist, tritt stärker hervor. Die Frauengruppe ist tiefer gerückt: indem alle vier nach rechts gewendet sind, werden ruhigere Parallellinien gewonnen. Die Umrisse sind zarter geworden. Hinter den Frauen erscheinen zwei Bauern mit Armbrust

und Schwert unter dem Arm. Longinus kommt jetzt deutlicher heraus: indem der Mann, der ihm die Lanze führt, etwas höher zu seiner Linken steht, ist die Gruppe wesentlich verbessert. Johannes, der in S. Pauli wunderlich zur Seite stand, sitzt hinter den Frauen und blickt mit grofsartiger Geberde händeringend zum Heiland auf. Das Gegenüber mit dem Schwamm ist weggefallen. Den ganzen Raum füllen hier, nicht eben glücklich, die vier überlangen Gestalten der vornehmen Juden, über denen der Hauptmann mit dem Federhute sichtbar wird. Der eine in Silberbrokat ist die selbe Figur wie der vornehme Jude in S. Pauli, nur nach rechts gewendet. Er trägt hier statt der Mütze einen Silberreif im Haar, der zweite einen grofsen Schellengürtel um die Schultern, er hat hellrothen Mantel und Hubertushut mit Agraffe, der dritte hellblauen Rock, der vierte die spitze Gugel mit der Oeffnung nach oben. Vor ihnen spielen drei grofse weifse Windhunde, dahinter stehen wieder zwei bewaffnete Bauern. Die Landschaft ist im Vordergrunde durch hohe Pflanzen, im Hintergrunde durch drei kleine Berge mit Bäumen angedeutet. Die Farben sind die selben wie in S. Pauli, vorherrschend Hellblau, Zinnober und Weifs, dazu ein helles weiches Carmin, Goldbrokat mit Dunkelroth, Silberbrokat mit Ziegelroth.

Der linke Flügel enthält Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel. Seine Felder sind geschieden durch schwarze Streifen mit gelben Sternen und blauweifsrothen Blumen, der grünrothe Rahmen ist reich verziert mit Rosetten, Mond und Sternen. Die heilige Jungfrau ist sehr zart gebildet: bei ihr wie bei dem Engel und dem Kinde ist das Gesichtsoval weicher und feiner geworden. Bei der Geburt liegt sie unter dem Strohdach auf einem Bett mit rother Decke und grünem Kopfkissen und drückt das Kind zärtlich an sich; Joseph liegt auf den Knieen und bläst das Feuer unter der Pfanne an. Die heiligen drei Könige sind ebenso angeordnet wie in S. Pauli unter der selben röthlichen Architektur; nur das Kind, dem der greise König das Händchen küfst, wendet sich nach der Mutter zurück. Der jüngste König hat mattblondes Haar und trägt einen weifsen Rock mit rothem Futter und gezackten Aermeln und weifse Hosen mit bläulichen Schatten, dazu den breiten goldenen Dusing. Die Darstellung im Tempel zeigt wieder den Kuppelbau wie auf dem älteren Bilde in Kaldenhof: das Gewölbe ist grau, die Kuppel innen roth, aufsen grün mit Gold, Simeon hat grünen Goldbrokat, darunter dunkles Grün.

Auf der mittleren Tafel ist links vom Hauptbild das Abendmahl

mit reichbesetztem Tisch und die Auferstehung ganz ähnlich wie in S. Pauli, rechts Christus am Oelberg und Himmelfahrt, auf dem rechten Flügel Pilatus, Verspottung, Pfingsten und Weltgericht. Bei der Pfingstversammlung ist das Bestreben sichtbar nach dem Leben zu schildern: S. Petrus tragt eine weifse Hornbrille. Der Weltrichter hat die idealen Züge der Veronica; vor ihm knieen Maria und Johannes.

Aus allen diesen Bildern spricht ein entschiedenes Verlangen nach fester Zeichnung und lebenswahrer Erzählung. Der prächtige Betthimmel und der teppichbehangene Betstuhl bei der Verkündigung, das Strohdach bei der Geburt und die Pfanne über dem Feuer, die gothische Halle wie der romanische Kuppelbau, die Sträucher und Bäume der Landschaft, Alles soll den Vorgang in der heimischen Umgebung verwirklichen. Zu den vornehm fliefsenden Gewandern der Heiligen kommt die alltägliche Kleidung des niederen Volkes und das modische Prachtcostüm der niederdeutschen Ritterschaft mit prunkendem Brokat, Hüft- und Schultergürteln. Am Fufse des Kreuzes treffen sich die langaufgeschossenen Gestalten des westphälischen Adels und die stämmigen Bauern, auch die Hunde fehlen nicht. Die Schergen der Passionsscene verrathen wohl bäurische Roheit, doch nicht die Verkommenheit städtischen Gesindels. Feine und wahre Empfindung ist in den heiligen Frauen ausgesprochen und in den Bildern des linken Flügels fliegt ein Schimmer von Anmuth über Mutter und Kind. Dieselbe Empfindung spricht aus den hellen kühl und fein gestimmten Farben, die durch den Gold- und Silberglanz zu einer bunten feierlichen Wirkung erhoben werden.

Diese Kunst ist, wie wir gesehen haben, in Soest erwachsen. Ueberraschend ist, dafs hier ein Maler sich gleich an einer grofsen Composition versucht, die er denn auch noch mangelhaft beherrscht. Aber wir müssen uns erinnern, dafs auf künstlerischem Gebiet eine gemeinsame Arbeit durch die nordischen Länder geht. Vor Allem mit den Niederlanden ist Westphalen eng verbunden und hier hatte schon 1392 Melchior Broederlam seine lebenswahren buntfarbigen Gemälde für den Herzog von Burgund geschaffen.

Auf den Aufsenseiten der Flügel sehen wir die Heiligen Elisabeth, Johannes Baptista, Nicolaus und Katharina. Sie sind auffällig lang, Katharina hat viel zu kleinen Kopf, aber das Antlitz der beiden Frauen ist edel geformt, es erinnert an die Schule Meister Wilhelms, obgleich der Ausdruck etwas nüchterner ercheint; Johannes gleicht den Aposteln auf der grofsen Tafel des Museums Wallraf-Ri-

chartz, Nicolaus hat bereits ein festeres Oval mit kräftigem Kinn und gutgezeichneten Backenknochen. Die Heiligen stehen auf einem weichen Blauroth in feinen Farben: Elisabeth hat ein weifses Kleid mit röthlichen Schatten und stumpfgrünen Mantel, Katharina ein lila Kleid mit schwarzem Damastmuster.

Am unteren Rande der Tafel steht: hoc opus est completum per Conradum pictorem de Susato sub anno Domini m cccc . . 10 ipso die beati Einardii confessoris. Die Jahreszahl kann nur zu tercio ergänzt werden, also 1403.

Dafs die beiden Bilder in S. Pauli und Wildungen der selben Werkstatt angehören, scheint mir zweifellos. Das Wildunger steht in jeder Beziehung höher und man könnte defshalb das andere einem Schüler zuschreiben, aber die harten ungelenken Linien des Soester Bildes deuten nicht auf einen schwächlichen Nachfolger, während man die reichere Ausführung und die edleren Formen des Wildunger Bildes sich bei einem rasch aufstrebenden Künstler wohl erklären kann. In S. Pauli bemerkt man auf dem Brustschilde des zweiten Königs ein weifses c und auf dem Brustschilde des Hauptmannes bei der Kreuzigung in Wildungen ein c zwischen zwei Flügeln. Die Deutungen: Caspar, Centurio, Christus sind alle gleich unwahrscheinlich. Wir werden wohl in beiden Fällen das Zeichen Meister Conrads erkennen dürfen. Eine andere Frage ist, ob auch die feineren Formen auf der Aufsenseite der Flügel in Wildungen dem Meister selbst zuzuschreiben sind. Wir bemerkten schon bei den Innenbildern eine leise Wandlung des Stiles, allein es ist — trotz der Inschrift auf den Flügeln — von vorn herein nicht wahrscheinlich, dafs der Künstler sein Bestes grade auf den flüchtig behandelten Aufsenseiten gegeben habe. Wir müssen an einen Gehilfen denken, der einen anderen Bildungsgang durchgemacht hatte.

Diesen Wildunger Heiligen, die sich in Farbe und Zeichnung von den Figuren der Innenbilder deutlich unterscheiden, gesellen sich — geschmückt mit allem Reiz sorgfaltiger Ausfuhrung — die beiden anmuthigen Frauengestalten im Museum zu Münster (No. 71 u. 72), die heiligen Ottilia und Dorothea aus dem Walpurgiskloster in Soest. Sie erinnern auf den ersten Blick an die heiligen Katharina und Barbara auf den Flügeln der Madonna mit der Erbsenblüthe: die grofsen Augen mit den schweren Lidern zeigen die bekannte Bildung aus der Schule Meister Wilhelms. Aber die westphälischen Heiligen sind weit frischer und natürlicher. Die vollen Wangen und das runde Kinn, die grade Nase mit dem breiten Ansatz und der starkbetonten

Spitze sind grade so kraftig modellirt wie der schlanke Hals und der schwellende Busen, der bei der heiligen Ottilie uber dem breiten Perlensaum des ausgeschnittenen Kleides sichtbar wird. Die Augen stehen noch ein wenig schräge, Ohren und Hände sind schlecht gezeichnet. Dorothea hält in der Rechten den geflochtenen Korb mit Rosen, in der Linken ein Sträufschen und trägt rothes Goldbrokatkleid mit weiten Aermeln und hellcarmin Mantel mit grunem Futter, um den Hals eine Korallenkette, an der ein Taschchen hängt. Die dichten Ringellocken fallen auf die Schultern, wie sie mit mädchenhafter Neigung des Köpfchens sinnend zur Seite blickt. Ottilie mit der Palme in der Linken sieht in frommer Sammlung auf das offene Buch mit den Worten Genitrix ut digni efficiamur, das sie auf der Rechten hält; sie trägt ein weifses Kleid mit rothen Schatten und Silbermustern, das nach Landesart von einem dünnen perlenbesetzten Band mit grofser Schleife gegurtet ist, darüber gelbgrünen Mantel mit weifsblauem Hermelin. In ihrem glatten rothen Diadem wiederholt die Perlenstickerei zweimal einen Buchstaben zwischen zwei Flügeln wie auf dem Bild in Wildungen. Allerdings gleicht er diesmal eher einem e als einem c [193]. Der Ruhm die Tugenden der Kölner und der westphälischen Schule vereinigt zu haben bleibt jedenfalls der Werkstatt Conrads von Soest.

In den zuletzt genannten Bildern bemerken wir eine merkwürdige Verfeinerung der Farbenharmonie, eine Vorliebe für zartgebrochene weiche helle Töne. Die selben Eigenschaften zeigt noch weiter ausgebildet die schöne — leider sehr verdorbene — Darstellung des thronenden Sanct Nicolaus im Patrocli-Münster. Dieser Gruppe ist zugleich gemeinsam eine eigenthümliche Bildung der langen Finger: eine Neigung das vorderste Glied aufwärts zu biegen, den Mittelfinger vorzustrecken und, wenn die Hand Etwas halt, den kleinen Finger abzusondern. Auch in dem genannten Bilde in Patrocli finden wir an der Tasche der heiligen Barbara einen in Perlen gestickten Buchstaben, der wiederum mehr einem e als einem c gleicht [194].

Einen echten Schüler Conrads erkennen wir in einer grofsen Kreuzigung (Taf. 27) des Kölner Museums (No. 367 Eichenh. H. 1,9 m B. 1,26 m). Er hat die ganze Frische der Naturbeobachtung vom Meister ubernommen, aber er arbeitet leichter, seine Erfindung ist reicher, seine Formengebung weicher und feiner. Wir finden auf der hohen Tafel die bewegten Gruppen, welche die heilige Geschichte am Fufse des Kreuzes versammelt, in kunstvoller Gliederung übereinander aufgebaut. Ganz oben ragen die drei Kreuze in der goldenen Luft, umschwebt von klagenden Engeln. Die Gestalt des Heilandes

ist die selbe wie auf den Bildern Conrads, nur etwas zarter: die Ausbiegung der Hüfte und die Neigung des Hauptes sind geringer, die ganze Haltung dadurch etwas würdiger. Die Schächer sind ein wenig bewegter: Jasmus sieht zum sterbenden Erlöser auf, Dysmas senkt das Haupt, auf dem ein Teufel sitzt. Die Mordwaffen fehlen. Am Fuſse des Kreuzes, in der Mitte des Bildes, kniet Maria Magdalena, den Stamm umschlingend, links steht Longinus mit seinem Diener; ein reichgekleideter jugendlicher Reiter hält sein unruhiges Roſs am Zaum; ein anderer Reiter beugt sich über den Hals seines Pferdes, das den Kopf schnuppernd zur Erde senkt. Auf der anderen Seite des Kreuzes steht der Mann mit dem Schwamm in zottigem Rock mit nackten Beinen und ein Begleiter mit dem Eimer. Neben Magdalena sitzt ein Bettler, der seine verstümmelte Hand zum Gekreuzigten emporstreckt, während ein kleines Kind an seinen Knien lehnt. Hinter ihm hebt ein Ritter hoch zu Roſs das Visir um nach oben zu blicken. Weiter rechts hält der Hauptmann mit dem Federhut, wieder eine Gestalt aus der Werkstatt Conrads, und neben ihm vier prächtig gekleidete Ritter; der vorderste in langem faltigen Damastrock hat hinter sich einen Affen sitzen und sein Begleiter sieht sich nach zwei Bauern um, von denen der eine grinsend den Affen mit dem Zeigefinger reizt. Auch ein Bogenschütze, der vor den Pferden aufsteigt, sieht sich nach dem Thiere um. Weiter unten sprechen zwei Bauern mit Axt und Keule, nach der Mitte zeigend, mit einem Ritter in Federhelm, der sein Roſs gewendet hat; ein anderer vornehmer Reiter beugt sich zu einem Bauern nieder, der mit dem Schwert unter dem Arm neben ihm schreitet [195]. Rechts oben wird das Bild von einer graugrünen Burg abgeschlossen, links von einer überreich aufgethürmten Stadt mit röthlichem Gemäuer. Dort kommt ein langer Zug aus dem Stadtthor: ein brauner Lanzenträger, eine Frau mit ihrem Kind auf dem Nacken, das einen Zuller im Munde hat, dann der Vater, ferner ein Mohr mit weiſsem Kopftuch, der einen groſsen Hammer mit einem Kessel trägt, und zwei Gewappnete.

Den unteren Theil des Bildes füllt in der Mitte Maria mit den drei heiligen Frauen, auf der Erde sitzend. Zu beiden Seiten knieen die Stifter, ein Canonicus und ein Ordensmann. Weiter links steht Johannes in stillem Schmerz, angepackt von zwei Juden, die ihn mit rohen Geberden verhöhnen. Weiterhin hält Veronica als vornehme Frau gekleidet das Tuch mit dem Antlitz des Erlösers, daneben stehen drei theilnehmende Freunde und vor ihr eine Bürgersfrau mit zwei kleinen Knaben, die sich die Hand zum Gruſse reichen. Auf der an-

dern Seite füllt den ganzen Platz die Gruppe der würfelnden Kriegsknechte.

Sehr merkwürdig ist die Gliederung des Bodens angedeutet durch braune Felsplatten mit steilen Abhängen, zwischen denen Gebüsch und hohe Blumen wachsen, ähnlich wie auf den Bildern Broederlams. Von der ersten Stufe rechts über den würfelnden Kriegsknechten führen zwei Pfade auf die Höhe des Kreuzes, die nach beiden Seiten abfällt. Links zieht sich ein Hohlweg von der Stadt herab. Stadt und Burg wirken wie Culissen. Man könnte fast an den Versuch einer perspectivischen Darstellung der ganzen Scene glauben, zumal einzelne Figuren des Hintergrundes ziemlich klein gezeichnet sind, aber bei näherer Betrachtung findet man vollkommene Willkür in den Verhältnissen, auch eine Erbschaft aus der Schule Conrads. Besonders auffällig ist, wie geschickt und kühn die Reitergruppen angeordnet sind. Die Bewegung der Pferde ist gut beobachtet: man sieht, wie vertraut dem Maler die Sitten seiner rossezüchtenden Heimath sind.

Wir haben die Pferde bei der Kreuzigung in Köln schon auf dem Bilde des Herrn Clemens in Aachen gefunden. In einer Miniatur des Trierer Lectionars von 1383 erscheint zuerst der Hauptmann unter dem Kreuze hoch zu Rofs. Etwas später, 1392, aber nach älteren Vorbildern, ist das geschnitzte Altarwerk in Dijon von Jan de Baers in Flandern ausgeführt, in dem die Reiter eine grofse Rolle spielen. In Baiern kommen sie erst 1449 bei Pfennings Kreuzigung in Wien vor, ungefähr gleichzeitig in Törrwang und Oberbergkirchen, sehr viel früher aber in den Tiroler Bildern aus Wilten und Bozen, jetzt im Ferdinandeum zu Innsbruck. Dies führt uns auf die Veroneser Maler, Vittore Pisano und Altichieri [196]. In der Capelle San Giorgio zu Padua ist das ganze Gemälde der Kreuzigung mit Reitern gefüllt und hier finden wir einen zweiten Zug, der auf den rheinisch-westphälischen Bildern neu ist; Maria Magdalena am Fufs des Kreuzes. Sie ist in Italien seit Margaritone an dieser Stelle oft gemalt, vor Allem in der Schule Giottos und zwar in der selben Haltung wie auf unserem Bilde das Kreuz umschlingend mit herabgleitendem Mantel [197].

Ich möchte glauben, dafs der Soester Maler auf seiner Wanderschaft nach Padua und Florenz gekommen ist und an den italienischen Wandgemälden seinen Sinn für grofse freie Anordnung wie für die kleinen Züge der täglichen Umgebung ausgebildet hat. Auf der grofsen Kreuzigung in der Cappella degli Spagnoli an S. Maria Novella sehen wir eine ähnliche Behandlung des Erdbodens, der Zug mit

dem kreuztragenden Christus steigt in einer Schlucht empor und auch hier gehen zwei sittsame Bürgerkinder neben den heiligen Frauen [198].

Für die Einzelformen hat der Maler aus Italien kaum Etwas mitgebracht. Die heiligen Frauen haben zwar die grofsen Augen, welche die Schule Conrads von den Kölnern übernommen hat, aber die ganze Gruppe ist echt westphälisch. Westphälisch ist vor Allem der gehaltene Schmerz in den klaren verständigen Zügen und die zarte Bildung des Leibes in den eng anliegenden Kleidern, ebenso die Farben. Die Gesichter sind ganz hell, röthlichweifs gefärbt, die der Männer bräunlich. Maria hat ein weifsröthliches Kleid, hellblauen Mantel mit hellgrünem Futter, die Frau links hellcarmin Mantel mit Blaugrau, die andere rechts blaues Kleid und gelb-orange Mantel mit Hellcarmin, die vierte röthlich Lila mit Purpurschatten. Diese feine Tönung, die so sehr abweicht von den tiefen Kölner Farben, giebt dem ganzen Bilde trotz aller Buntheit eine feine Harmonie. Sonst sind die Farben wahrlich nicht gespart: der untere Schimmelreiter hat dunkelblauen Mantel mit silbernen Adlern und Greifen, der Bauer neben ihm rothen Rock, grünen Mantel, blaue Strümpfe und gelbe Schuhe, der Reiter mit dem Affen grünweifsgoldenes Brocatmuster auf Purpurgrund und der Mann hinter ihm mit dem spitzen Schnurrbart leuchtend hellblauen Mantel und rothe Mütze. Auch die Pferde, deren Saumzeug wie in Soest üblich mit erhöhten Gold- und Silberplatten verziert ist, sind verschieden. Der Ritter mit dem Federhelm reitet einen Fuchs, die oberen Reiter hell- und dunkelgraue Thiere. Sicher sind die Farben alle der Wirklichkeit entnommen, denn jede Figur ist in Haltung und Bewegung dem Leben nachgezeichnet. Vortrefflich ist das Grinsen des Bauern gezeichnet, der den Affen reizt; der Mann mit dem Bogen und dem schweren Pfeilbündel in halbirtem Kleid ist wohl ein Stadtschütze. Auch in Köln kommen um diese Zeit noch Bogenschützen vor. Der Mohr in rothem Rock und weifsem Kopftuch hat die dicke Nase und die aufgeworfenen Lippen seines Stammes. Wirkliche Gemeinheit ist bei den würfelnden Kriegsknechten und dem Mann mit dem Judenhut, der den heiligen Johannes verhöhnt, kräftig ausgedrückt; vornehme Haltung haben die Reiter unter dem Kreuz und der jugendliche Elegant mit dem gescheitelten Blondhaar, der das Pferd des Longinus hält; fein ist auch der Gegensatz zwischen der vornehmen Veronica in weifsem Damast mit durchsichtigem Schleier über der künstlichen Frisur und kostbarer Agraffe am hellblauen Mantel und der Bürgersfrau mit der Tasche unter dem zurückgeschlagenen Kleide, welche den Knaben an der Hand führt. Bei aller Unvollkommenheit,

die besonders in den Einzelheiten der Zeichnung an den Beinen und Fufsen und am Pferdekörper zu Tage tritt, ist dies Bild das erfreuliche Werk einer selbstbewufsten, kräftig und frisch aufstrebenden Kunst [199].

Ein Paar kleine Eigenheiten mögen die Zeit bestimmen helfen. Der alte Bauer rechts mit dem Knüppel hat noch das Haar über der Stirn grade geschnitten nach der Weise des vierzehnten Jahrhunderts, die beiden Ritter in Damaströcken haben es über den Ohren wegrasirt, eine Sitte, die sich schon 1395, dann auch 1407 und 1411 nachweisen läfst [200]. Wir werden das Bild also wohl zwischen 1410 und 20 setzen dürfen.

Ein späteres Werk dieser Richtung, eine Kreuzigung, in der Gallerie zu Sigmaringen (No. 197 Eichenh. H. 0,58 m B. 0,44 m) [201] zeichnet sich durch freie natürliche Anordnung aus. Die Kreuze stehen auf einem braungrünen geschichteten Hügel zwischen zwei leidlich gezeichneten Bäumen. Die Gestalt des Heilandes, der einen rothen Nimbus hat, ist wenig verändert, die grofsen Engel, welche das Blut auffangen, sind, wie zuweilen auf vlamischen Bildern, ganz blau, auch die Köpfe. Die Reitergruppe zur Rechten ist sehr lebendig, die Pferde, von denen das mittlere den Hals zur Erde streckt, sind gut gezeichnet, die kurzen Mäntel und die überlangen Schuhspitzen deuten auf eine spätere Zeit. Die Farben sind westphälisch bunt. Links hält Johannes die ohnmächtige Maria, die vornuber fallt. Davor streckt eine die Arme händeringend zum Kreuz empor. Besonders schön ist die Bewegung der letzten Frau links in goldgelbem Kleide: unter dem hellcarmin Mantel, den sie über den Kopf gezogen hat, prefst sie die Hände mit erhobenen Armen über der Brust zusammen. Den Kopf hat sie nach rechts gesenkt, während sie den Leib in schmerzlicher Bewegung nach der anderen Seite biegt, sodafs der Mantel in ruhig grofsem Faltenflufs zur Erde fällt [202].

Wie die Zeichnung in der Soester Schule die ursprüngliche Härte und Befangenheit in raschem Fortschritt überwindet, so wird der Farbensinn gar bald zu virtuoser Feinheit ausgebildet. Allgemein ist die Vorliebe für die Zusammenstellung von Hellblau, Roth und Weifs, deren kühle Heiterkeit durch Metallglanz noch gesteigert wird. Dazu treten von Anfang an weiches Carmin und die eigenthumliche Verbindung von Zinnober und Blaugrau. Aber schon fanden wir auf einigen Bildern ganz neue Wirkungen in zarten hell- oder trübgebrochenen Farben. Mit einem ganzen Concert dieser reizvollen Accorde überrascht uns ein grofses Werk in Koln, die Innenseiten der Thuren eines Reliquienschreines im Chore von S. Cunibert [203].

Zwölf Heilige stehen unter einer grünrothen Arcatur, deren schlichte Linien auf den Anfang des Jahrhunderts weisen. Die schlanken Gestalten sind mäfsig bewegt, die Köpfe länglich, das Haar nach den Seiten aufgebauscht, das Untergesicht bei den Männern ein wenig breit, wenn auch nicht so auffällig wie auf dem Bilde des h. Nicolaus im Patrocli-Münster, die Frauengesichter nicht ohne den Reiz verschieden ausgeprägter Persönlichkeit, doch ohne Ausnahme merkwürdig nüchtern. Ganz ungeschickt sind die überlangen hölzernen Finger. Allein man vergifst die mangelhafte Zeichnung über den leuchtenden Farben, deren weicher Glanz heute noch in voller Pracht erhalten ist.

S. Cunibertus hat blaugrüne Casula mit bläulicher Stola, zinnoberrothe Tunica mit gelbgrünem Futter und auf der Alba einen oliv Fleck. Auf seiner Mitra sitzt die weifse Taube, die ihm das Grab der h. Ursula anzeigte. S. Ewaldus Albus in lockigem hellbraunem Haar hat graue Dalmatica mit röthlichbraunen Schatten, darunter die weifse Alba mit röthlicher Parura und spitze braune Schuhe, Ewaldus Niger mit Keule oliv Tunica mit röthlichen Lichtern und bläuliche Stola, beide tragen zu diesen feinen Tönen noch goldene Kragen. Bei S. Nicolaus steht das westphälische Roth ganz eigen zu einer schwarzen Tunica, dazu kommen ein oliv Fleck an der Alba und rothe Schuhe. Die h. Maria Magdalena ist als elegante Frau gekennzeichnet durch zwei lange Zöpfe, die ihr von den Schläfen herabhängen, ihr Mantel ist duftig roth mit weifsem Futter, darunter trägt sie ein grünes Brokatkleid, in der Rechten ein Buch, in der Linken eine goldene Büchse. S. Georg setzt die Lanze in den Rachen des kleinen Drachen, auf dem er steht. Am Hals und Gürtel trägt er das kleine Wappenschild mit rothem Kreuz wie auf dem Bilde des Herrn Felix in Leipzig und am Altarschrein des Jan de Baers in Dijon; dort hat er auch den selben Schild mit dem Oehr für die Lanze. Diese Form des Schildes bestätigt die Bestimmung der Zeit, wir finden sie ebenso bei dem Ritter unter dem Kreuz auf der grofsen westphälischen Kreuzigung im Kölner Museum (s. Taf. 27). Ueber der Goldrüstung trägt er einen zinnoberrothen Rock mit niedrigsitzendem Dusing, unter dem der Kettenpanzer vorsieht, darüber einen langen grünen Mantel mit rothem Futter. — Auf dem r. Flügel steht S. Clemens mit goldener Tiara, dann S Helena, der bärtige S. Antonius mit Krückstab und Glocke, S. Catharina, gekrönt, mit Schwert und zierlichem Doppelrad, S. Barbara und S. Cäcilia mit Schwert und Palme, bekränzt mit rothen und weifsen Rosen. Diese drei haben Brokatkleider, in denen ihre Namen in parallelen Querstreifen wiederholt sind: bei der h. Barbara hat der Goldbrokatstoff schwarzen Grund, wozu der rothe Mantel mit weifsem Futter eine eigenthümliche Wirkung macht.

Dafs diese Thüren hier in Köln für die Kirche gemalt sind, ist nicht zu bezweifeln, denn es sind die Heiligen dargestellt, deren Reliquien dort aufbewahrt wurden [204]. Da waren unter vielen andern die Leichname des h. Cunibert und der beiden h. Ewalde, ein Arm des h. Papstes Clemens und ein ansehnlicher Theil des Kreuzes, das die h. Helena aufgefunden hatte, ferner der Bart des h. Antonius, der in der jährlichen Prozession Schweifs und Wasser von sich gab, ein Arm des h. Nicolaus, ein Zahn und Haare der h. Magdalena, ein Glied der

h. Katharina, von dem Honig und Oel flofs, ein Scapulir der h. Barbara und ein Ueberrest der h. Cäcilia [205]. Aber weder Formen noch Farben gehören der Kölner Schule; ein Westphale mufs das Bild hier gemalt haben.

Eine andere Soester Werkstatt soll bereits im 14. Jahrhundert geblüht haben, weil der Jacobus-Altar der Wiesenkirche, der ein grofses Triptychon schmückt, i. J. 1376 geweiht ist. Die architektonische Umrahmung dieses Bildes ist erschreckend bunt: hellrothe Thürme und Säulen mit feuerrothen Innenwänden, grünen Gewölben und violetten Sockeln.

Das Mittelbild ist eine figurenreiche Kreuzigung: der Crucifixus zeigt den überlieferten Soester Typus ganz verflacht; die heiligen Frauen sind nicht unschön, die Männer haben breite vorstehende Nasen und grofse Augen, tiefe Falten und strähnigen Bart: die ganze Bildung erinnert an das grofse Gemälde der Passionsgeschichte aus S. Laurentius in Köln (Mus. Wallraf-Richartz No. 364). Das Getümmel unter dem Kreuz ist schon durch Reitergruppen bereichert: ein vornehmer Herr in Silberdamast — wohl der Hohepriester — reitet auf einem Maulthier wie bei der Kreuzigung Pfennings in Wien, übrigens sind die Pferde, eines sogar ganz von vorne gesehen, kaum zu erkennen. Die Fahne der römischen Soldaten hat einen weifsen Drachen in rothem Felde. Zwei rothe Burgen fassen das Gemälde ein.

Anziehender sind die Flügelbilder, vor Allem der Tod Marias auf dem rechten Flügel: die h. Jungfrau hat ein breites weifses Gesicht mit graubraunen Schatten, die Apostel röthliche Gesichter mit rothbrauner Modellirung. Einige sitzen vor dem Bette, die Sterbegebete lesend, am Fufsende steht Einer und hält den Mantel an die Wange, S. Petrus in rothem Brokatmantel hält den Wedel an den Kessel, neben ihm bläst Einer mit vollen Backen in das Räucherfafs; Johannes, eine vornehme Erscheinung, hält die Kerze und ergreift die Hand der Jungfrau. Drei Engel drücken ihr die Augen zu [206]. Ebenso lebendig ist auf dem linken Flügel die Anbetung der Könige geschildert, bei welcher der dritte König als brauner Mohr gebildet ist. Alle diese Umstände machen es höchst unwahrscheinlich, dafs dies Werk schon im vierzehnten Jahrhundert entstanden sei. Da der Maler ein ziemlich roher Geselle ist, wird seine Zeit schwer festzustellen sein; nur die Eigenschaften der Schule sind deutlich ausgeprägt, vor Allem ist ein glänzender Farbensinn nicht zu verkennen. Auf den Aufsenseiten der Flügel sind die heiligen Jacobus und Appolonia in Dunkelcarmin, Graublau, Grün und Rosa ausgeführt.

Besser läfst sich die Entstehungszeit eines anderen Werkes in Fröndenberg[207] bestimmen. Die Tafel enthält 8 Bilder aus dem Leben Marias: auf dem ersten Bilde kniet die kleine Maria vor dem Altar des Tempels, während die Eltern an der Treppe stehen; schon hier ist der Versuch gemacht die innere Halle und die Aufsenarchitektur zugleich darzustellen, dann folgt die Verkündigung, die Heimsuchung in einer Halle mit gothischen Fenstern, die Geburt Christi unter dem Strohdach, wobei Maria mit dem Kinde im Bette unter einer Brokatdecke liegt, während Joseph die Breipfanne über das Feuer hält. Auch die Anbetung der Könige spielt unter dem Strohdach: das nackte Kind hat weiche zierliche Glieder und zieht das eine Bein unter sich, Joseph legt den Becher des greisen Königs in einen Kasten, der neben der Jungfrau auf der Erde steht, der jüngste König trägt einen Zaddelrock und um die Schultern einen Schellengürtel. Bei der Darstellung im Tempel steht das Kind, von der Mutter gehalten, auf dem Altar und legt die Händchen vor dem Priester zurückweichend ängstlich an die Brust. Das Altarbild zeigt Moses, der die Gesetzestafeln in die Höhe hält. Bei der Flucht nach Aegypten sind die Bäume des Hintergrundes fast so gut gezeichnet wie auf der Kreuzigung in Sigmaringen. Das letzte Bild endlich, Christus im Tempel, giebt nur eine erweiterte Wiederholung der Darstellung in Kaldenhof (bei Löb). Die Ueberlieferung der Miniaturen macht sich noch überall geltend. Stifterin ist die Aebtissin Segele von Hamme, die 1410 bis 1422 regierte.

Hierzu stimmt sehr gut, dafs wir die Anbetung der Könige in sehr verwandter Form wiederfinden auf einem grofsen Bilde aus S. Walpurgis im Museum des westphälischen Kunstvereins zu Münster, das von einem Praepositus Johannes Blankenberg nach 1422 gestiftet ist[208]. Das Mittelstück, der Tod Marias ist eine ausführlichere Wiederholung der Darstellung in der Wiesenkirche. Zu Häupten des Bettes stehen sieben Engel, von denen der eine die Augen der Jungfrau zudrückt, ein anderer den Mund schliefst. Das Gesicht Marias ist noch das selbe, aber bei den Aposteln werden die gescheitelten Locken allmählich aufgelöst. Neben Johannes setzt Einer die Hornbrille auf um zu lesen[209]; der den Eimer hält, trocknet mit dem Mantel das Auge, ganz rechts sitzt Einer mit einem Rosenkranz, auch eine Frau sitzt vor dem Bette, vielleicht Magdalena, und es fehlt nicht der Jünger, der gewaltig in das kunstvoll geformte Rauchfafs bläst. Auf dem linken Flügel ist die Verkündigung, auf dem rechten die Anbetung der Könige dargestellt: der jüngste König ist wieder als Mohr gemalt,

das Kind ist sehr graciös bewegt, ihm wird wie auf dem gleich zu nennenden Bilde in Dortmund der Fufs geküfst, was sonst nur in Italien üblich war. Alles ist vollständiger und fester gezeichnet als in der Wiesenkirche, die bunten Töne sind zu milder Harmonie gedämpft.

Der selbe Meister hat das Altarbild in der Marienkirche zu Dortmund[210] gemalt. Erhalten sind die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und der Tod Mariä, auf der Rückseite die Krönung der Jungfrau, Alles in gröfseren Verhältnissen. Die Figuren recken sich allmählich aus, die Farben suchen den natürlichen Glanz der Dinge wiederzugeben und die ganze Darstellung gewinnt an körperlicher Fülle und Deutlichkeit. Um die selbe Zeit hat ein recht unbeholfener, aber sehr unternehmender Maler der Soester Schule das grofse Altarwerk in der Marienkirche zu Bielefeld geschaffen[211]. Da thront die h. Jungfrau in einem mächtigen mit geschnitzten Statuen reich ausgestattetem Gestühl. Aus dem Oberbau blicken, wie öfter auf westphälischen Bildern, 5 kleine Engel herab. Im Uebrigen wiederholt das Werk ungefähr die Composition des Kölner Bildes in der Sammlung Felix zu Leipzig. Ueber die Lehne des Thrones blicken links S. Petrus und S. Paulus, rechts die beiden Johannes; auf dem Teppich vor der h. Jungfrau sitzen links ein h. Bischof und ein Greis mit Feuerbrand (vielleicht S. Liborius und S. Antonius Abbas, die in Paderborn verehrt wurden), dann S. Georg, rechts die hh. Barbara, Katharina, Margaretha, Dorothea. Die Gesichtsbildung der Frauen mit dicken Backen und überlangem Kinn ist unerfreulich, doch die glänzenden Farben geben eine festlich heitere Stimmung. Eine prächtige Figur ist der h. Georg. Mit ritterlichem Anstand — um nicht zu sagen, mit Reiteranstand — hat er die rechte Hand aufs Knie gestemmt; er trägt ein Perlenband im Haar und über dem Krebs und Kettenschurz einen Mantel von Seidenbrokat mit langen gezackten Aermeln, darüber den quergelegten Schultergürtel und den Dusing mit Schellen. Wunderschön steht sein rothblondes Haar zum weifsen Damast und der eisengrauen Rüstung, ebenso bei der h. Jungfrau der hellblaue Mantel zum grünen Goldbrokat. Uebrigens fehlt nicht hellcarmin und ein reines Zinnoberroth giebt den feinen Tönen einen festen Halt. — Die Seitenbilder schildern in der obern Reihe Scenen aus dem Marienleben: Joachim und Anna an der goldenen Pforte, die Geburt der Jungfrau, dann wie sie als kleines Mädchen auf den Altar des Tempels gesetzt wird, wobei das Schema der Darstellung Christi entnommen ist, endlich die Verlobung; in der untern Reihe Taufe Christi, Abendmahl, Pfingstfest und Grablegung. Sie

sind etwas dunkel und trüb in der Farbe, in der Zeichnung nachlässiger behandelt als das Mittelbild [211a].

Aus dem selben Geiste ist ein kleines miniaturartiges Gemälde (Taf. 28) im historischen Museum zu Frankfurt am Main geschaffen (Eichenh. H. 0,24 m B. 0,31 m) [212]. Die heilige Jungfrau sitzt lesend in einem Garten voll der schönsten Blumen, wie es in der Visio Perpetuae heifst: factumest nobis spatium grande, quod tale fuit quasi viridarium arbores habens rosae et omne genus floris, — aber er ist hier von einer schneeweifsen Mauer begrenzt. Ein breitästiger Baum streckt einen dichtbelaubten Zweig durch die Zinnen herein und darüber lacht ein strahlend blauer Himmel. Maria trägt weifses Kleid, blauen Mantel und im rothblonden Haar eine hohe feine Goldkrone. Ihr Buch ist zinnoberroth; sie sitzt vor einer hellbraunen Planke und neben ihr steht ein sechseckiger Tisch von röthlichem Gestein mit schmalem weifsgewirktem Läufer; von den Aepfeln, die in einer weifsen irdenen Schüssel liegen, ist einer schon zertheilt, ganz vorne steht ein braunes Nuppenglas. Weiter rechts sind drei junge Leute in lebhafter Unterhaltung; zwei sitzen auf dem Rasen, S. Georg, neben dem sein kleiner graugelber Drache liegt, hat die Linke auf den Schenkel gestemmt grade wie in Bielefeld und stützt sich mit der Rechten auf sein Schwert; er trägt einen runden Strohhut mit schmalem aufgeschlagenem Rand und um den Hals ein dickes weifses Tuch mit Troddeln, goldenen Krebs, grausilbernen Kettenschurz und Beinschienen; die weiten am Handgelenk geschlossenen Aermel und die Schuhe sind roth. Neben ihm sitzt der Erzengel Michael mit blaurothgoldenen Flügeln; er trägt bräunliches Hemd und Wams, weifse Hosen mit carmin Schatten und goldene Schuhe. Mit dem Ellbogen auf dem blauen Mantel, der am Abhang liegt, stützt er den grofsen Kopf, dessen wallende Locken mit goldener Blumenkrone geschmückt sind; zu seinen Fufsen sitzt ein kleiner boshafter Affe [213]. Hinter ihnen unter einem blühenden Baume steht ein junger Mann in kurzem braunen Haar mit kleinem röthlichbraunem Mantel, der mit langen Carmin-Troddeln besetzt ist, Aermel und Hosen sind weifs mit braunen Schatten, die Schuhe bräunlich. Er neigt sich mit zierlicher Geberde, die Hand aufs Herz legend über das sitzende Paar und hört zu, wie der h. Michael zu dem Ritter spricht, der bewundernd auf die Jungfrau blickt. Alle drei sind gut gezeichnet, namentlich die Beine feingebildet, die Haltung ist natürlich und die ganze Gruppe vortrefflich angeordnet. In der Mitte sitzt das Christkind in weifsem Kleid mit graubraunem Gürtel und bräunlichem Pennal und spielt auf dem hellbraunen Psal-

terium, das ihm eine Heilige in rothem Kleid und weifsem Mantel darreicht [214]. Ihr dichtes blondes Haar fällt über den Rücken bis zum Gürtel und ist mit einem feinen Kranz in goldenen Schoten geschmückt. Weiter links schöpft ein junges Mädchen in blauem Kleid und weifsem Kopftuch mit goldener Kelle an goldener Kette Wasser aus dem Brunnen, in dessen durchsichtigbraunem Wasser kleine Fische schwimmen. Vor dem Brunnen, der übrigens wie der Tisch verzeichnet ist, liegt eine Holzröhre. Eine Andere in weifsem Rock mit bläulichen Schatten und rothem Kleid, ein Goldkränzchen im schlichten Haar, pflückt Kirschen in den Schoofs des Kleides, wobei das weifse Halstuch um ihre Schultern fliegt. Unter dem Baume steht ein halbgefüllter Korb. Alles ist von buntfarbigen Vögeln belebt, sie sitzen auf den Zinnen der Mauer, auf den Bäumen und auf der Brunnenröhre; einer fliegt mit einem Brocken davon. Die Gesichter sind bei Männern und Frauen vollwangig breit wie auf den zuletzt besprochenen westphälischen Bildern; die Haut ist weifs und roth mit feiner graubrauner Modellirung.

Alle Farben dieses Bildes sind merkwürdig glänzend. Die zahllosen bunten Punkte der Blumen und Vögel verschwimmen in dem Grün des Rasens und der Bäume, daneben tritt das helle Braun lebhaft hervor, sehr zart ist die Tönung der Gruppe rechts, aber Alles überwiegt das reine Blau-Roth-Weifs. Brokatstoffe sind nicht verwendet: der Maler ist ein Miniaturist, der mit einfachen Farben arbeitet, aber er mildert sie durch feine Goldtöne. Damit erreicht er seinen Zweck, denn er schildert uns ein Gartenvergnügen, wie wir es aus den Kupferstichen dieses Jahrhunderts kennen [215]. Die ungezwungene Bewegung der kleinen Gesellschaft in behaglicher Geschäftigkeit und Unterhaltung läfst uns fast den Himmelsraum vergessen; nur das Christkind hat den Nimbus und Maria ist in ein frommes Buch vertieft. Allein die Farbenpracht, die den ganzen Raum unter blauem Himmel zugleich mit Blumenduft und Vogelschall erfullt, der Goldglanz an Geräth und Schmuck und der Engel, der mit seinen bunten Flügeln so gemüthlich plaudernd auf der Erde sitzt, das Alles giebt die märchenhafte Stimmung, in welcher die Paradiesesträume sich verwirklichen [216].

Die Soester Kunst ging wie das Soester Recht den alten Handelsweg durch Niedersachsen. Einen Beweis giebt das Altarbild im Domschatz zu Halberstadt [217]. Schon die Anordnung verräth das westphälische Vorbild. Die heilige Jungfrau thront in dem üblichen Gestuhl, zur Seite stehen die hh. Petrus und Paulus, an den Lehnen

des Thrones Anna und Magdalena, weiter vorn sitzen auf der Erde Catharina und Barbara. Letztere hält ein Ciborium und hat auf ihrem Brustschmuck ein in Perlen ausgeführtes b[218]. Vor der Mutter Gottes sitzt eine singende Engelgruppe und über ihr schauen wiederum sechs kleine Engel von einer Gallerie herab. Wahrscheinlich haben zwei Maler an diesem Bilde gearbeitet: der einheimische Meister, der die h. Jungfrau und das Kind recht ungeschickt ausführte, und ein zugewanderter Geselle, der die Heiligen hinzufügte. Die innere Erregung der lesenden Apostel ist in lebhaften Geberden ausgedrückt, die beiden Frauengesichter — auch Magdalena ist ältlich gebildet — haben ernste liebenswürdige Züge um Mund und Augen und die heiligen Jungfrauen sind ebenbürtige Geschwister der heiligen Ottilia und Dorothea im Museum zu Münster.

Freilich, je weiter man sich von dem alten Culturboden entfernt, desto mehr macht sich das niederdeutsche Wesen auch in den gröberen Formen geltend. In dem grofsen Altarwerke des Franciscaner-Bruders Heinrich von Duderstadt vom Jahre 1424, das aus der Paulinerkirche in Göttingen in das Provinzialmuseum zu Hannover gekommen ist[219], sind alle Eigenthümlichkeiten der westphälischen Schule wiederzufinden: die nüchternen Frauengesichter, welche denen vom Jacobus-Altar in der Wiesenkirche ähneln, die Männer mit den strähnigen Haaren, die Kleiderpracht mit Schellengürteln — S. Georg trägt Schellen an Schultern und Hüften, die Prinzessin lange gezackte Aermel, der Hauptmann unter dem Kreuz den Federhut, — bei der Anbetung der Könige der jüngste mit dem zierlichen Schritt in weifsen Hosen, der Hund neben Pilatus, das Breikochen bei der Geburt Christi, daneben, was sonst kaum vorkommt, eine Katze, bei der Kreuzigung ganz in der Ecke drei spielende Knaben mit fünf Hunden. Allerdings ist Alles sehr viel derber geworden. Im Vordergrunde der Kreuzigung würfeln die Soldaten: ein kahler Alter mit grünlichen Augen schlägt mit einem Knochen auf einen Kameraden, der einem Anderen das Messer in die Brust stöfst. Dem einen Schächer fliefst das Blut aus der Nase. Auch die Apostel auf der Aufsenseite sind übertrieben derb, ja roh gebildet, und doch ist S. Thaddäus nur eine gröbere Wiederholung des h. Johannes Baptista auf dem Nicolaus-Bilde im Patrocli-Münster.

Hier finden wir zuerst das Leben der heiligen Jungfrau vollständig dargestellt: 1. der Engel, der zu Joachim spricht vocabis nomen eius Maria, wobei ein Jägersmann mit seinem Horn erscheint, 2. die Begegnung an der goldenen Pforte, 3. die Geburt, bei der die

Kleine schon in Damast gekleidet ist, 4. der Tempelgang, 5. die Verlobung, 6. die Verkündigung, 7. die Heimsuchung, 8. die Geburt Christi, 9. die Anbetung der h. 3 Könige, 10. die Darstellung im Tempel, 11. der Tod, 12. die Krönung im Himmel. Wiederum drücken zwei Engel der Sterbenden die Augen zu, während ein Apostel die Leidensgeschichte nach Johannes vorliest.

Auf der Aufsenseite des zweiten Flügelpaares sehen wir die »heilige Mühle«, wobei die Evangelisten den Kopf ihrer Symbole tragen, und neben anderen eigenthümlichen Darstellungen ein sogenanntes Pestbild, auf dem die heilige Jungfrau in ihrem Schoofs die Pfeile auffängt, die aus den Wolken herabfliegen. Wenn der Maler durch ein ähnliches Bild aus Assisi zu dieser Darstellung angeregt ist, so liegt die Vermuthung nahe, dafs die Franciscaner auch das Vorbild für die ausführliche Erzählung des Marienlebens in den Wandgemälden aus der Schule Giottos gefunden haben.

Einen wohlvorbereiteten Boden fand die rheinisch-westphälische Kunst in Lübeck. Der kleine Flügelaltar im Dom[220] verleugnet nicht die Soester Schule. Die Bruchstücke des Altarbildes in der Marienkirche, die Verkündigung und einzelne Heilige[221], die zwischen 1415 und 1424 entstanden sind, deuten eher auf einen Künstler, der in Köln gewesen ist.

In der Folge hat Meister Francke zu Hamburg seiner Heimath eine eigene norddeutsche Kunst gegeben. Aber sein Christuskopf erinnert immer noch an den Crucifixus im Patrocli-Dom zu Soest.

V.

Seit dem Jahre 1396 hatte das Schilderamt in Köln seine volle Selbstverwaltung und nahm Theil am Regiment der Stadt. Es vereinigte die »Schilder, Gläsworter und Byldenschnitzler«. Im Jahre 1449 bestimmen Burgermeister und Rath auf Ansuchen der Zunftgenossen »setzliche puncte und Articule, die sy van guder alder gewonheit und herkomen allzeit van alders gehatt und gehalden hant umb verderflichheit ires Ampts alzeit zu verhoeden und dat in Eren staide und narong als dat van alders gewest ist«[222].

Wer als Lehrknecht zu einem Meister ins Haus kommt, hat eine Probezeit von höchstens 14 Tagen durchzumachen. Wird er angenommen, so zahlt er dem Amt und der Bruderschaft 4 Mark kölnisch und ein Viertel Weins vom Besten, — später heifst es ausdrücklich: mit ihnen zu vertrinken. Dann dient er sechs Jahr als Mitglied des Haushaltes: ohne Erlaubnifs darf er nicht auswärts schlafen bei Strafe von einem Pfund Wachs für jede Nacht. Die Behandlung wird nicht immer zart gewesen sein, wie Werner Rolevinck (de laude Saxoniae III, 6) von dem ungeschickten Westphalen in der Werkstatt des Goldschmiedes berichtet: »Wieviel verkehrte Schläge donnert unser Neuling auf die geduldigen Metalle, wieviel Linien zieht er krumm, wieviel Edelsteine schätzt er falsch! Aber nicht ungestraft: denn wie er thut, so geschieht ihm. Er klopft und wird geklopft, er richtet und wird gerichtet, ja hart mitgenommen. Des Meisters Faust fliegt ihm in den Rücken, die flache Hand auf seine Backe; die Finger zwicken seine Ohrläppchen und reifsen die Haare aus, der Mund füllt sich mit Schelten und schwillt von Schimpfworten«. Dazu wird es dem Lehrling oft genug wie dem jungen Dürer gegangen sein, der »von den Knechten viel leiden mufste«. — Starb der Meister, so diente der Lehrling bei der Frau, falls diese das Geschäft mit einem Meisterknecht

fortfuhrte. Dies scheint das Verhältnifs von Hermann Wynrich zu Frau Jutta gewesen zu sein.

Der Knabe, der im besten Fall in einer Schreiberschule Lesen und Schreiben gelernt hatte, mufste sich vor Allem die handwerksmäfsigen Fertigkeiten aneignen, für die Tafelmalerei die Auswahl des Holzes, die Herstellung des Kreidegrundes mit und ohne Leinwandüberzug, die Vergoldung und Punzirung, die Zubereitung und Behandlung der Farben und des Firnisses, — mit welchem Erfolg, zeigen die erhaltenen Werke, die überall da, wo nicht äufsere Einflüsse schädigend gewirkt haben, eine erstaunlich gute Erhaltung zeigen. Die Farben sind zumeist fest und glänzend, nur das Ultramarin, das im 15. Jahrhundert verwendet wurde, hat sich zuweilen stark verändert.

Die Art des Holzes ist nicht vorgeschrieben wie in Lübeck, wo für alle geistlichen Werke Eichenholz bestimmt war. Dies wird hier erst im Laufe des 15. Jahrhunderts zur Regel. Im 14. und im Anfange des folgenden Jahrhunderts wird in Köln Tannen-, Nufsbaum- und Eichenholz gebraucht, ähnlich wie in Hamburg, wo es in der Zunftrolle von 1375 heifst: de malere scolen ere belde snyden unde howen van gudeme ekenen holte edder van berbomenholte edder van walbomenholte [223].

Die Malerei selbst entsprach im Grunde der alten Uebung des Illuminators: auf den Kreidegrund wurden die bräunlichen Umrisse gezeichnet, dann die Vergoldung, wenn sie stattfand, ausgeführt. Die Punzirung schuf eine zierliche Umrahmung oder einen teppichartigen Hintergrund wie bei den Miniaturen und Glasgemälden mit Blattwerk und Figuren; die Nimben hatten oft hohe geriefelte Ränder. Statt des Goldes nahm man als Hintergrund — namentlich auf den Aufsenseiten der Flügel — auch Blau oder Schwarz und am meisten Roth mit goldenen Blumen und Sternen, wie es in einer Rechnung von 1447 heifst bei einer Thür: royt myt gulden blomen gestrowet. Die Farben wurden mit Gummi und Eikläre angerieben, ein- bis dreimal aufgetragen und jedesmal mit einem Oelfirnifs überzogen, die einzelnen Flächen mit ungebrochenen Farben gedeckt, dann Lichter und Schatten aufgesetzt. Die Leinwandbilder werden nicht so sorgfaltig behandelt. Die Modellirung der Gesichter wurde durch weifse Lichter auf den hochliegenden Stellen und bräunliche Schatten gegeben. Gegen 1400 belebte man sie durch braune in die nasse Farbe eingesetzte Striche, weiterhin suchte man die feinen Töne im Fleisch zu verschmelzen. Diese Verbesserungen sowie die durch-

sichtigen Lasuren, welche vielen westphälischen Bildern einen schimmernden Glanz verleihen, sind wahrscheinlich schon durch einen Zusatz von Leinöl hergestellt.

Reine Oelfarbe verwendete man zur Bemalung der Sculpturen, Geräthe, Thüren u. s. w., denn auch diese gehörte zum Geschäft der Schilder [224]. Zunftregel war: so wer einich werck geloiffde zo machen van oliefarven, der sall datt nit machen von wasserfarven, — auch wer gelöfde zo machen einich dinck van fynem golde, der sall des nit machen van gedeiltem gold (was in Hamburg heifst twistgold d. i. legirtes Gold). — Im Jahre 1514 beklagen sich die Maler, dafs »die bildensnider die bildere die si dan sniden vortan selfs stoefferen und mailen«, worauf diese erklären, dafs »dat mailen und bildensniden doch hie und anderswae ein unverdeilt ampt were. Si en stoffierden noch enmailden doch anders niet, dan alleine clein werk, as clein Jesus und crucifix bilder und dergliche, dat genanten meeleren doch an irem ampte adir narungen geinen schaden inbrengen moichte. Und der Rath giebt denn auch den Bildschnitzern Recht.

Die Maler hatten ja solche Arbeit schon an den Sculpturen und Umrahmungen der grofsen Flügelaltäre zu machen.

Die Rahmen der kleineren Bilder sind ursprünglich aus der Tafel selbst geschnitten, zuweilen oben gerundet oder zugespitzt; später waren sie meistens glatt mit schräger Leiste. Die Färbung ist verschieden, doch hat man von den gothischen Miniaturen und Wandgemälden eine Vorliebe für das glänzende Roth behalten. Noch in der Mitte des 15. Jahrhunderts finden wir es bei den Bildern, die in den Darstellungen der Ursula-Legende vorkommen. Bei gröfseren Tafeln macht die Bekrönung mit gothischer Architektur, welche die Figuren zurücktreten läfst, eine vortreffliche Wirkung, wie man an dem berühmten »Dombilde« sieht.

Bezeugen die erhaltenen Werke eine musterhafte Uebung in allen technischen Dingen, so bekunden sie leider auch, dafs schon in dieser Zeit die Klage Dürers berechtigt war, der hundert Jahre später 1525 schreibt: »Man hat bisher in unsern deutschen Landen viel geschickte Jungen zu der Kunst der Malerei gethan, die man ohne allen Grund (d. h. ohne wissenschaftliche Grundlage) und allein aus einem täglichen Brauch gelehrt hat, sind die selben also in Unverstand wie ein wilder unbeschnittener Baum aufgewachsen, wiewohl etliche aus ihnen durch stetige Uebung eine freie Hand erlangt, also dafs sie ihre Werke gewaltiglich aber unbedächtig und allein nach ihrem Wohlgefallen gemacht haben« [225]. Bei der Hauptmasse der Arbeiten, welche die ein-

zelnen Scenen der heiligen Geschichte behandeln, folgt die Compostion dem überlieferten Schema, welches wohl in den Vorlagen der Werkstatt gegeben war. In den geringeren Arbeiten sind Körperbildung, Haltung und Gewandung mechanisch wiederholt: fur die Verhältnisse der einzelnen Gestalten und die perspectivische Darstellung im Raum fehlt jede feste Regel. Sogar die wunderliche Gewohnheit des Mittelalters, quadratische Flächen nach vorne zu verkürzen, wird gedankenlos nachgeahmt. Die Ausbildung des Malers war eben rein handwerksmäfsig.

Hatte der Lehrknecht seine Zeit gedient, so mufste er, um selbständig zu werden, 6 Gulden zahlen. Ein Meisterstück ist nicht vorgeschrieben, war auch wohl überflüssig, denn was anderswo, z. B. in Hamburg, verlangt wurde: »een cruce unde een marienbylde unde sunte Johanse darunter unde sunte Juriane (d. i. S. Georg) up eenem Peerde«, das konnte am Ende nach 6 jähriger Lehrzeit auch ein unbegabter Schilder in der herkömmlichen Weise leisten. Den Käufern bürgte das Amt für gute Waare, denn es durfte zwar Niemand, weder Meister noch Gesell, »dem andern syn werck upsetzlich lesteren noch straffen, dat ime hinderlichen sy. — Aver die meister des Ampts sollen ein jecklich werck, dat nitt uprecht were, straffen und boissen als gewonlich ist. Und sollen mallich, der des gesonne darumb treulichen nafolgen und geburliche usrichtong sonder verzog doin ohn argelist«, das heifst in der Verordnung von 1786: die Amtsmeister sollen denjenigen, welcher bei ihnen eine Besichtigung begehret, unweigerlich folgen und das Werk nach ihrem besten Sinn und Verstand Niemand zu lieb und zu leid schätzen.

Wanderjahre sind in der Zunftordnung nicht vorgeschrieben. Im Jahre 1624 verbietet der Rath die »schweren Meisteressen« mit der Begründung, »dafs erwhöntes Meisteressen zu keinem andern Intent und Meinung angesehen oder von den Vorfharen gehalten worden, denn allein, dafs die Lehrjungen nach völlebrachten Lehrjahren nicht alspaldt zur Meisterschaft trachten, sondern villmher anlafs und uhrsach nhemen solten, an frembde orther sich zu verfuegen und in der Mhalerkunst sich zu exerciren und zu üben«. Die weitreichenden Handelsverbindungen mufsten wohl Manchen ins Ausland führen. Kölner Baumeister waren um diese Zeit in Prag und Strafsburg, einzelne Maler werden erwähnt in Florenz, Paris, Dijon und Zwolle [226]. Am lebhaftesten war der Verkehr mit den Niederlanden und Westphalen.

Wer die Rechte der Bruderschaft nicht erwerben konnte, mufste

bei einem Mitgliede der Zunft dienen und stand als Geselle unter dem Gesetz des Amtes.

Will ein fremder Geselle sich hier setzen, so soll er zuvor 4 Jahre in der Stadt dienen, kann aber jedes Jahr mit 2 Gulden abkaufen. Dann mufs er, wenn er »ein Erbar mann« ist, noch 6 Gulden geben, wie Einer der hier gelernt hat, dazu ein Viertel Weins vom Besten »in ehre Gods, syner liever Moder aller Heiligen und des guden Hern Sent Evergislus«. Er mufs geloben der Stadt Köln treu und hold zu sein, den Verbundbrief (die demokratische Verfassung) zu halten und binnen einem halben Jahr »sein volle harnersch zo haven« d. i. Eisenhelm, Brustharnisch und Handschuhe [227].

Die Mitglieder der Bruderschaft waren gegen unzünftige Concurrenz geschützt [228], auch die Glaser durften Nichts machen, was den Malern Abbruch that und umgekehrt. Unter einander sollen sie sich nicht die Gesellen und Lehrlinge abwendig machen, auch soll Keiner dem Andern in sein Werk gehen »mit lyst und wrauell« oder dessen Arbeit gegen seinen Willen beendigen. — An Sonntagen, Marien- und Aposteltagen darf nicht gearbeitet werden. Es ist aber zu bemerken, dafs weder die Arbeitszeit noch die Zahl der Lehrlinge beschränkt ist [229]. Die Malerzunft war also freier gestellt als manche andere.

Damit Niemand einen besonderen Vortheil habe, wird die alte Bestimmung über den Einkauf erneuert: wenn ein Kaufmann Farben anbietet, die dem Amte nützlich wären, sollen die Meister es allen Brüdern ansagen lassen, dafs Jeder davon bekomme und Niemand darf von der Farbe Etwas in Beschlag nehmen oder ohne Wissen der Mitbrüder kaufen über den Werth von 5 Mark. Für eine Zeit, welche die technische Grundlage neu gewinnen sollte, war diese Bestimmung von besonderer Bedeutung.

Der Kunsthandel war untersagt: »vort so sall gein meister, broder noch knecht einicherlei werck gemält noch geschneden offenbar veil haven noch dragen up strassen, in kirchen noch up andere geweyde stede, dann in iren huseren. — Vort so sall niemantz einich werck machen den keufferen noch verkeufferen, die dat veill willen haven umb kirchen of up einichen andern steden binnen Cöln geistlichen of wertlichen« [230]. Es blieb also nur der Verkauf im Hause. So sehen wir bei der Verkündigung des Conrad Witz im Strafsburger Museum durch die Thüre des Kreuzganges ein Stück der Strafse mit dem breiten Rinnstein und dahinter das Fenster einer Malerwerkstatt. Die schwere Holzplatte, die des Nachts herabgelassen war, ist aufgezogen und die Auslage vorgeschoben: darauf stehen zwei Statuetten, eine weibliche

Heilige und eine sitzende Madonna und ein Bild, ein Crucifixus mit Maria und Johannes auf Goldgrund. — Allerdings war der Absatz nicht auf die Stadt beschränkt. Kölner Bilder finden wir um diese Zeit in Aachen und Altenberg an der Lahn, wohl von Malern, die dorthin berufen waren, ausgeführt. Als der Benedictiner Johannes Butzbach im Jahre 1500 von Deventer nach Kloster Laach wandert, kauft er in Köln etliche Schildereien, um die Zellen der Mönche zu schmücken.

Einen Mifsbrauch der Kunst betrifft die Verordnung: es soll Niemand Etwas »machen off malen dat schemlichen of schentlichen sy, jemantz sin ehr antreffende, as up kagen zo maelen of ander derglichen stucken«. Darauf sind 10 Mark Strafe gesetzt. Aber das strenge Verbot beweist hier wie an andern Orten nur die gebräuchliche Uebertretung. Das städtische Archiv bewahrt zwei solcher Schandbriefe. Auf einem ist in leicht colorirter Zeichnung die Hinrichtung eines Mannes dargestellt mit der Erklärung: Dit ist Johan breyde Rentmeister zo Colne. Dazu gehört ein Blatt mit Schmähungen gegen den angesehenen Mann vom Jahre 1464. Das andere sehr roh gezeichnete Blatt zeigt über dem Text das Wappen eines Blankenheim, das vom Tod gehalten wird, mit einem Sarg daneben[231].

Die Aufsicht über die Befolgung der Zunftordnung hatten zwei Meister des Amtes. Sie mufsten ehelicher Geburt sein und wurden alle Jahre neu gewählt. Ihrer Ladung hatten die Brüder Folge zu leisten. Das Zunfthaus lag in der Schildergasse (jetzt No. 15)[232] neben den Schneidern. Dort soll Jeder »vur der Ampts schryn und Meistern hoesch (anständig, bescheiden) syn mit worden und wercken und niemantz sall die andere versprechen noch ungewoenliche eide schweren, noch ein dem andern drewen zo schlan noch niemantz geinen zorn zo machen oder zorn upzoheven vur dem schrine«. Auch durfte Niemand anderswo Recht suchen.

Obgleich die Zunftgenossen durch alle diese Bestimmungen möglichst gleichgestellt waren, war doch eine gesellschaftliche Scheidung nach dem Vermögen gegeben durch den Meister-Dienst. Denn es heifst allerdings: »vort sollen die Broeder dieser ampt den dienst halden mit gerichten, Cost und Drank gelich uns hern vam Rath dat mit iren conscientzie up ein nuwe geordinert und verdragen haven, und gein man sall darboven zo dem dienste doin, dan so wie die newe ordinantie dat uswyset und in dem boiche geschreuen steit van puncten zo puncten«.

Aber die Meisteressen konnten nach dem, was wir von anderen Zünften hören, nur von den Wohlhabenden bestritten werden und die

»unverdienten« Brüder, die kein solches Essen gegeben hatten, durften nicht daran theilnehmen [233]. Das Hauptessen war am Holzverdach, dem mythischen Frühlingsfest der Holzfahrt, das vom ganzen Volk gefeiert wurde. Alle Zunftgenossen vereinigten sich zur Prozession des h. Sakraments, zu den Leichenbegängnissen und den Seelenmessen an den Quatembertagen und am Tage des h. Evergislus. Das Bild des Heiligen führten die Schilder in der Zunftfahne und im Siegel. Hier erscheint er als Bischof, einen Schild, auf dem 10 kleine Schilde gezeichnet sind, mit der Linken aufstützend. Die Umschrift lautet: s. commune fraternitatis clippeatorum civîtatis coloniensis.

Das Schilderamt wählte mit den Sattlern und Wappenstickern zusammen einen Rathsherrn, der gewöhnlich nach drei Jahren wiedergewählt wurde [234]. Auch die Bannerherren der Zünfte gewannen Einflufs auf die Regierung.

Der erste Rathsherr aus der Schilderzunft ist Johann Eckart, der Sohn des Malers Tilman Eckardi, der sich 1354 in der Schildergasse ankaufte. Er heirathete 1413 die Wittwe des Dombaumeisters Andreas van Everdingen und starb vor 1416. Unter den folgenden werden in den Schreinsbüchern als vermögende Leute genannt der schon erwähnte Hermann Wynrich von Wesel und Wilhelm von Bergerhausen. Dieser hatte 1411 das grofse Haus zum rothen Leoparden in der Schildergasse erworben, war 1415 und 18 Rathsherr und starb 1446. Aeltere Zeitgenossen Lochners sind Peter von Norwenich und Johann von Castor.

Dafs die Zahl der Maler im Anfang des 15. Jahrhunderts keine geringe war, mufs man nach den erhaltenen Gemälden annehmen. Denn manche Künstler sind durch ein oder zwei Werke vertreten und die Zeit hat unbarmherzig unter diesen Bildern aufgeräumt. Sie wurden seit dem Ende des 15. Jahrhunderts nicht mehr geachtet, später weggeworfen oder als Bretter verwendet. Noch im 19. Jahrhundert fanden sich »Goldgrundbilder« in den Wänden eines Hühnerstalles [235].

Ist der künstlerische Werth dieser Werke zum Theil nur gering, so findet sich doch selten eines, das nicht handwerksmäfsige Tüchtigkeit bekundete. Für Landkirchen oder abgelegene Klöster mochte wohl einmal ein Künstler beschäftigt werden, der nicht die volle Ausbildung oder die genügenden Mittel besass. So besitzt der Domcapitular Schnütgen in Köln vier Tafeln von Tannenholz (H. 0,69 m B. 0,58 m) [236] mit den heiligen Agnes, Margaretha (die ein langes Kreuz in den Schlund des Drachen stöfst), Apollonia und Dorothea (bei der das Christkind in kurzem weifsem Rock den Zipfel des Man-

tels faſst). Die Heiligen sind auf rothem Grund mit gelben Sternen in den üblichen Farben mit braunen Umrissen und weiſsen Säumen flüchtig hingemalt, ebenso auf den Auſsenseiten die heiligen Catharina, Barbara, Ursula und Lucia (mit dem Schwert im Hals) auf rothem Grund mit schwarzen Blumen. Die Goldnimben sind gut gepreſst, die Auſsenbilder ohne Kreidegrund unmittelbar auf das Holz gemalt. An den groſsen Augen mit geknickten Lidern, dem kleinen weichen Mund und dem festen Wurf der Gewänder sieht man, wie sich die Typen Meister Wilhelms der Phantasie eingeprägt hatten, allein die blassen trüben Farben lassen uns die Bedeutung der zunftmäſsigen Ausführung ermessen, die wir hier vermissen.

Für Wandgemälde gab es immer noch Platz über den Altären der Seitencapellen, in den Kreuzgängen der Klöster und in den Festsälen der Privathäuser. Die Aufträge für gröſsere Tafelgemälde wurden im Laufe des Jahrhunderts immer häufiger: reiche Familien und vornehme Geistliche stifteten sie zu ihrem und ihrer Angehörigen Seelenheil und Gedächtniſs, die Bruderschaften wetteiferten im Schmuck ihrer Altäre und Kapellen, kleinere Bilder wurden für Hauskapellen und Privatzimmer gekauft. Auf einem der Bilder der Ursalalegende von 1456 hängt ein Crucifixus mit Maria und Johannes über dem Bette der Heiligen in Köln.

Die starke religiöse Bewegung des vierzehnten Jahrhunderts hatte weite Kreise ergriffen; der dramatische Verlauf der Heilsgeschichte beschäftigte die Gedanken, die Mysterien brachten ihn zu allgemeiner Anschauung; die Heiligen, deren Verehrung als Nothhelfer in verschiedenen Lebenslagen und als Patrone der Einzelnen und Corporationen sich immer mehr steigerte, waren nach Gestalt und Attributen Allen gegenwärtig, ihre Legenden befriedigten den Geschmack an lebendiger Erzählung, der durch die Ritterromane ausgebildet war, und wurden auch der groſsen Menge durch die Predigten bekannt. Dies Alles drängte zu bildlicher Darstellung und erhöhte die Theilnahme an den Werken der Kunst. Sie äuſserte sich allerdings nicht immer im Sinne der geistlichen Führer. Es gab Leute, die in die Kirche gingen und, wie Thomas a Kempis sagt[237], sich hinstellten um die Glasfenster in der Höhe anzuschauen. Bei Vielen überwog den geistigen Antheil die Sorge um die Aeuſserlichkeiten und den Schmuck des Cultus. Doch muſste diese ganze Richtung der Kunst zu Gute kommen.

Der wesentliche Inhalt der Gemälde war noch immer der Glaube der christlichen Kirche, wie er in den überlieferten Anschauungen, den Darstellungen der Dreieinigkeit und der heiligen Jungfrau, den Er-

zählungen der heiligen Schrift und den Legenden verkörpert war. Theologische Gedankenspiele wie die Zusammenstellung der Symbole der unbefleckten Empfängnifs sind selten. Was die Geistlichen als Auftraggeber und Berather dem Maler vorschrieben, war auch dem Laien vertraut. Der persönlichen Neigung des Künstlers war dabei nur ein geringer Spielraum gelassen und wenn die hervorragendsten Vertreter des Standes auch im bürgerlichen Leben den alten Familien gleichstanden, so trennte sie doch kein schroffer Bildungsunterschied von ihren Zunftgenossen. Ihre Werke waren daher nach Inhalt und Empfindungsweise Allen verständlich. Die Kunst wurzelte im allgemeinen Bedüfnifs und ihre Früchte reiften in der warmen Theilnahme des ganzen Volkes, welches in ihnen den Ausdruck seiner Ideale, seiner Furcht und Hoffnung dankbar entgegennahm. Allerdings fehlt defshalb auch so vielen Werken dieser Zeit der Reiz der Persönlichkeit. Die fortgesetzte Behandlung des selben Gegenstandes führte träge Geister zu handwerksmäfsiger Wiederholung. Dem strebenden Künstler aber bot sie einen grofsen Vortheil. Da Niemand von ihm verlangte, dafs er seinen Bildern einen neuen geistigen Inhalt gebe, so konnte er seine ganze Kraft auf den künstlerischen Gedanken verwenden, die überlieferten Formen weiterbilden und die alten Aufgaben mit neuen Mitteln lösen ohne den Erwerb seiner Vorgänger aufzugeben. Stehen bleiben durfte er nicht, denn jedes Geschlecht verlangt für sein inneres Leben nach einem neuen Ausdruck [238].

Wie sehr die Sinnesweise der Kölner am Anfange des 15. Jahrhunderts verändert ist, zeigt die Architektur. Die strengen Formen der französischen Gothik, welche noch den zarten Gestalten Meister Wilhelms eine vornehme Umrahmung gegeben hatten, sind verwandelt. Der gedrückte Bogen wird immer häufiger. Der 1407—1414 erbaute Rathhausthurm ist in seiner gedrungenen Kraft und reichen Gliederung ein stolzes Denkmal der Kölner Demokratie. Aber die ursprüngliche Spannkraft des gothischen Geistes ist gemindert: in dem Maafswerk, das die Wandflächen mit ihren schönprofilirten Nischen und Fensteröffnungen belebt, finden wir schon die langgezogenen Fischblasen. Das Raumgefühl ist ein anderes geworden. Ein Beispiel ist der 1411 vollendete Thurm von S. Severin. Die mächtigen bis zum ragenden Helm im Viereck aufsteigenden Mauern sind durch Maafswerknischen gegliedert. Man betonte nicht mehr die constructiven Glieder, sondern man hatte wieder seine Freude an der ruhigen Gliederung raumbildender Flächen. Ebenso deutlich ist der Umschwung in der Sculptur. Ein gravirter Männerkopf auf dem Siegel der Bruder-

schaft auf dem Ysermarte (Eisenmarkte) am Verbundsbrief von 1396 ist von überraschender Naturwahrheit[239] und an dem prächtigen Denkmal des Erzbischofs Friedrich von Sarwerden, der 1414 gestorben war, erfreut uns die natürliche Bewegung der zierlichen Engelgestalten.

Von einem bedeutenden Kölner Bildhauer und Maler berichtet Lorenzo Ghiberti in seinen Aufzeichnungen (Secondo Commentario XIV). Er arbeitete im Dienste des Herzogs von Anjou, unter Anderm ein vortreffliches Relief in Gold. Ghiberti preist seine Werke, von denen er viele gesehen habe und stellt ihn den alten Griechen gleich — in diesem Munde gewifs das höchste Lob! »Er bildete die Köpfe wunderbar gut wie alles Nackte, sein einziger Fehler war, dafs seine Statuen ein wenig zu kurz waren«. Als der Herzog jenes Relief einschmelzen liefs, um Geld für seine Unternehmungen zu gewinnen, erkannte der Künstler die Eitelkeit des irdischen Strebens, vertheilte sein Gut und ging in eine Einsiedelei auf einem Berge, wo er bis zur Zeit des Papstes Martin lebte. Hier hat er auch gemalt und als vollendeter Zeichner vielen Jünglingen in grofser Demuth Anweisung gegeben.

Louis II. von Anjou war 1391—99 König von Neapel und auch zwischen 1409 und 1411 wiederholt in Italien, um sein Reich zurückzuerobern. In dieser Zeit mag Geldnoth ihn veranlafst haben, seine Kostbarkeiten einzuschmelzen oder zu verkaufen und so erklärt es sich, dafs Ghiberti Manches davon gesehen hat. Dieser sagt, dafs junge Leute, welche die Bildhauerkunst studirten, ihm von dem Kölner erzählt hätten, nennt aber das Kloster und den Ort nicht, wo er gewohnt hat. Wenn dies, wie anzunehmen, Italiener gewesen sind, so wird der Künstler wohl um 1418 in Süditalien sein Leben geendet haben. Nach einer anderen Handschrift der Florentiner Nationalbibliothek, welche die Nachrichten Ghibertis ergänzt, hiefs der Mann Gusmin, was allerdings wie eine Entstellung des niederrheinischen Goswin erscheint.

Die unbedingte Anerkennung des Florentiners, der ja selbst Goldschmied und Maler gewesen war, läfst erkennen, dafs der Kölner Bildhauer ein ihm verwandter Geist gewesen ist. Ein Zeitgenosse des André Beauneveu und Claus Sluter konnte wohl die Vornehmheit des alten Stiles mit dem erwachenden Sinn für Naturwahrheit vereinen. Wenn Ghiberti auch die gentilezza seiner Werke hervorhebt, so wird er mehr der älteren Richtung angehört haben und wir gewinnen ein Bild von seiner Kunst, das wenigstens im Allgemeinen dem genannten Werk im Kölner Dom entspricht.

Wie die Malerei von der Plastik beeinflufst wird, haben wir schon bei den ersten Tafelbildern der gothischen Zeit erfahren. Am günstigsten ist wie bei so vielen Italienern die Schule des Goldschmiedes. Doch diese Vereinigung scheint in Köln selten zu sein. Erwähnt wird ein Johannes de Colonia, optimus pictor et aurifaber, der bei den Brüdern vom gemeinsamen Leben auf dem Agnetenberge bei Zwolle lebte und um 1440 der Stubennachbar des jungen Johannes Wessel war [240].

Vor Allem förderte das Beispiel der Sculptur, welche körperlich sehen lehrt, die Durchbildung der Einzelfigur. Der Maler fand in seiner eigenen Kunst die Mittel durch eingehendere Binnenzeichnung und Modellirung mit ihr zu wetteifern. Die Schüler Meister Wilhelms lassen die Umrisse, den letzten Rest der Flachmalerei, allmählig verschwinden, sie ordnen die plastisch gebildeten Gruppen in naturgemäfser Umgebung und kommen so zur Darstellung des Raumes.

Kräftiger setzen die Westphalen ein: ausgehend von herber derber Natur denken sie sich den ganzen Vorgang in lebendiger Ausführlichkeit, wozu die Einzelheiten der Wirklichkeit entnommen werden müssen. Dafs sie die fortgeschrittenere Kunst der verwandten Holländer und Vlamen kannten, bemerkt man an Aeufserlichkeiten, wie z. B. an der eigenthümlichen Färbung der Architektur. Auch die älteren Miniaturen konnten z. B. für die Geburtsscene anschauliche Einzelzüge liefern. Ein unmittelbares Vorbild boten die geistlichen Spiele. Da standen ihnen die Geschichten, die sie malen sollten, in dramatischer Gruppirung und Bewegung vor Augen, die heiligen Personen in antiker Tracht, die Uebrigen im Costüm der Zeit, die reichgekleideten Fürsten und Frauen, die Priester und Engel in kirchlichen Gewändern, die Kriegsknechte, der Pöbel und die fratzenhaften Teufel, — Alles im festen Rahmen der Bühne und der nach vorn geöffneten Häuser. Für die idealen Gestalten brachte ihnen die Kölner Schule die seelenvolle Anmuth und die harmonische Färbung, die sie in ihrer Weise verwertheten.

In Köln hat die Freude an den von Meister Wilhelm neugeschaffenen idealen Formen das Streben nach Naturwahrheit zurückgehalten und ihre gewohnheitsmäfsige Wiederholung ist zu einer schwächlichen Manier ausgeartet. Auch der Sturz der reichen Aristokratie mag die Aufträge vermindert haben und die unsichere Lage des Staates dem künstlerischen Schaffen ungünstig gewesen sein. Das neue Ge-

schlecht, das nach der Revolution von 1396 herangewachsen war, verstand nicht mehr die zarte Empfindung der Kreise, für welche Meister Wilhelm gemalt hatte, und verlangte nach derberen Formen. Wandernde Künstler und weitgereiste Kaufleute brachten aus Westphalen, Flandern und Italien neue Anschauungen mit.

Der Vertreter einer der neu aufkommenden Familien, Gerhard von dem Wasserfasse, bestellte eine Kreuzigung (Mus. Wallraf-Richartz No. 48. Eichenh. H. 1,27 m B. 1,75 m) bei einem Maler, der die Ueberlieferung der Schule Meister Wilhelms rücksichtslos durchbrach (Taf. 29).

Den bekannten Vorgängen am Fufs des Kreuzes sind die vorhergehenden Scenen der Kreuztragung und der Annagelung hinzugefügt und zugleich ist der Versuch gemacht, die verschiedenen Gruppen in eine weite Landschaft zu vertheilen. Das Ganze giebt ein ungemein bewegtes Bild. Ganz neu ist die Gliederung des Erdbodens in wechselnder Beleuchtung: er steigt unter hohem Gesichtspunkte zu einer Hügelreihe an, welche die drei Kreuze trägt und rechts in einer Bergspitze zwischen zwei Häusergruppen gipfelt. Dahinter zieht sich ein Bergrücken mit zwei steilen mit Burgen gekrönten Kegeln, durch seine dunkelbraune Färbung von den grünbraunen Kuppen des Mittelgrundes abgehoben. Aus einer Einsattelung über einem dunkelgrünen Walde sieht eine ferne Stadt hervor, ganz links am Bergeshange liegt Jerusalem. Der Vordergrund ist hier und da mit breitblättrigen Kräutern bedeckt.

Im oberen Theil des Bildes ragen die drei Kreuze aus dem dunklen Hintergrunde in den Goldgrund hinein. An ihrem Fufse sieht man vereinzelte Reiter, der eine sprengt mit flatterndem Mantel und hocherhobener Hand dem guten Schächer zu. Der greise Longinus mit der Lanze reitet abwärts. Unter dem Kreuze des Heilandes steht der Knecht mit Schwamm und Eimer, ein Anderer auf seinen Streitkolben gestützt verhöhnt den Sterbenden. Zu dem bösen Schächer, dessen Seele ein kleiner Teufel auffängt, steigt ein Mann auf einer Leiter empor. Ueberall flattern Bänder und Tücher nach verschiedenen Richtungen. Dieses bewegte Mittelstück mit den verstreuten Figuren in hellem Licht ist der fremdartigste Theil des Bildes. In der unteren Hälfte erinnert die Anordnung an die westphälische Kreuzigung im Kölner Museum. Die breite Schlucht, die von dem Thor Jerusalems zum Vordergrunde führt, ist gefüllt von dem Zuge, der dem kreuztragenden Christus folgt. Der Mann, der ihn am Strick führt, trägt den Hammer wie auf älteren Miniaturen; ein Henker schlagt den

Gestürzten, ein römischer Soldat und Simon von Kyrene suchen das Kreuz aufzuheben. Dahinter reitet der Hohepriester mit glänzendem Gefolge. Links stehen die heiligen Frauen mit Johannes: eine birgt das Gesicht in den Mantel. Vorn in der Mitte spricht ein Henkersknecht mit den beiden halbnackten Schachern. Daneben kommen Reiter den Berg herauf sowie zwei Bauern, von denen der eine seinen kleinen Sohn mit Strohhut auf dem Nacken trägt. Zwei andere Reiter verhandeln mit einem Juden über die Inschrift INRI. Der Jude sitzt auf dem Fufs des Kreuzes, an das Christus angeschlagen wird. Das Binden und Nageln wird von fünf rohen Henkern mit gröfstem Kraftaufwand vollzogen. Magdalena beugt sich über den Gequälten, rechts stehen Maria und Johannes, vor ihnen die Soldaten, der Hauptmann mit erstaunter Geberde sich umsehend. Ueber beiden Gruppen hält ein Reitertrupp mit vornehmem Führer. Die Mitte der ganzen Darstellung nimmt die ohnmächtige Maria ein, von zwei Frauen gehalten, daneben schmerzergriffen Johannes mit geknickten Knien. Ein Reiter legt ihm die Hand auf die Schulter und ein barhauptiger Greis weist zum Kreuz empor. Der Zug von Reitern und Lanzenträgern verliert sich in der Schlucht zwischen den Hügeln.

Diese ganze Fülle von Figuren ist klar und übersichtlich geordnet, Alles drängt auf die Mitte hin, fast jede einzelne Gestalt ist — für Köln wenigstens — neu erfunden. Die ganze Auffassung verräth einen Künstler, der sich von der heimischen Ueberlieferung losgemacht hat in der Zeichnung wie in der Farbe. Wo er auch sich die Anregung geholt haben mag: er sucht für jede einzelne Figur die Naturbeobachtung zu verwerthen, namentlich in der Bewegung. Er scheut auch nicht vor starken Verkürzungen zurück, was bei den Pferden zu dem wunderlichen Ergebnifs führt, dafs der Hals zuweilen wie abgeschnitten erscheint. Die Farbe ist sehr bunt: neben grellem Blau und Roth ist für Kleider, Mauern, Pferde ein helles Apfelgrün verwandt. Jerusalem ist wie eine orientalische Märchenstadt gebildet mit goldenen Kuppeln und Statuen und braunsilbernen Schachbrettdächern. Der Tempel steht auf einem aufgetreppten gepflasterten Unterbau, der von einer mit Bogen durchbrochenen Mauer umgeben ist. Vor dem grofsen Fenster liegt eine Grabplatte mit einem Kreuz. Der massive rothe Thurm trägt über dem dunkelgrünen Dach eine goldrothe Laterne, deren Bekrönung goldene Stangen mit Halbmonden bilden [211]. Mehr noch als in den Gebäuden verräth sich die Anschauung des Orients in Kleidung und Bewaffnung. Besonders merkwürdig ist der vornehme Reiter auf dem hellbraunen Pferde ganz zur Rechten. Er

trägt über dem weifsen Unterkleide einen kurzen roth-weifs-goldenen Mantel mit drei Perlenagraffen und Hermelinbesatz, weifse Handschuhe und einen spitzen weifsen rothschillernden Hut mit bläulicher Quaste, das braune Gesicht mit leichtgebogener Nase ist von weifsem Haar und Bart umrahmt, eine echt asiatische Gestalt! Ein anderer Reiter unten neben den Bauern hat ein langherabhängendes Kleid von rothweifsem Goldbrokat mit Hermelinbesatz über dunkelblauem Rock und goldenen Unterärmeln, dazu zwei dicke weifse Zöpfe und einen langen olivgrünen Schild.

Dieser Maler hat den Orient mit eigenen Augen gesehen, wahrscheinlich von Venedig aus, denn seine Zeichnung gemahnt an oberitalienische Vorbilder: die Kreuztragung war ja auch in der Capella degli Spagnuoli mit der Kreuzigung vereinigt [242].

Rechts unten kniet der Stifter Gerhard von dem Wasserfasse, der 1417 zuerst Rathsherr war [243], mit Frau und Tochter, gegenüber seine alten Eltern. Die jungen Leute sind hellgrün gekleidet. Der Rathsherr trägt weifse an den Gelenken geschlossene Aermel und ebensolchen Strehkragen mit röthlichen Schatten, die Frauen haben die Haare an den Schläfen gepufft. Wie die Gesichter im Bilde selbst trotz der kleinen Verhältnisse vornehme und rohe Naturen gleich deutlich kennzeichnen, sind auch diese Porträts von lebendigem Ausdruck und zweifellos ähnlich: der Stifter zieht die Unterlippe nach der Seite, sodafs die oberen Zähne sichtbar werden, auch der Familienzug ist in den beiden Männergesichtern deutlich ausgeprägt. Nach der Tracht mag das Bild um 1415 entstanden sein. Es ist ein lebendiges Zeugnifs für die Gährung, welche die künstlerische Anschauung zu Anfang des Jahrhunderts ergriffen hatte, aber eine unmittelbare Einwirkung des Malers auf die Kölner Schule ist nicht nachzuweisen.

Dagegen hat die Schule Meister Wilhelms noch einmal ein grofses Werk hervorgebracht in einem Altarbilde, dessen Flugel im erzbischöflichen Museum zu Utrecht aufbewahrt werden. Das Mittelstück ist verloren; es hatte einen Aufsatz in der Mitte, wefshalb die Flügel an den Seiten erhöht sind. Der Grund ist gegipste Leinwand auf Eichenholz. Der linke Flügel enthielt vier Bilder (jedes h. 0,74 m b. 0,58 m).

1. Die Verkündigung (Taf. 30). Maria sitzt in einer Thurmhalle vor einem Rücklaken von braunem Brokat mit rothen Streifen. Sie trägt einen weifsblauen grüngefütterten Mantel und rosiges Kleid mit goldenem Gürtel und hält auf dem Schoofs mit ungeschickten spitzen Fingern ein kostbar verziertes Buch, während sie der Botschaft lauscht.

In der ganzen Erscheinung ist die Schule des Meisters der kleinen Passion nicht zu verkennen. Neben ihr auf der Bank liegen Veilchen, zu ihren Füfsen steht ein rother eisenbeschlagener Kasten mit Frauenputz und Rosenkranz, daneben ein flacher grüner Kasten und zwei rothe Schalen mit Blumen und Bäumchen. Im offenen Fenster steht ein geriefelter Topf mit weifsen Rosen und Lilien, dabei liegt der bunte Buchbeutel. Ueber die Rücklehne der Bank sehen zwei Engel mit rothen Flügeln herab. Die ganze Halle öffnet sich auf leichten Säulenstützen im Durchschnitt gegen den Beschauer. Nach oben sieht man in das blaue Kuppelgewölbe, wo Gottvater in goldenem Fensterraum erscheint und die Taube nebst dem kreuztragenden Kinde herabsendet. Ueber die rothweifse Aufsenwand des Gewölbes gucken wieder vier niedliche blaue Engel. Darüber sieht man in die zinnoberrothe, graubraun gedeckte Kuppel des Thurmaufsatzes, der in eine prächtige Kreuzblume endet. Der verkündende Engel kniet in einer Vorhalle mit dunkelgrüner Quaderwand und gelbem Holzgewölbe, deren Thür halboffen steht. Er trägt punzirten graublaurothen Goldbrokat und dunkelcarmin Mantel und überreicht mit der Linken eine kleine weifse Blume. Seine Flügel sind weich und flockig. Auch der Engel hat die Gesichtsform, die der Meister der kleinen Passion ausgebildet hat, nur ein wenig voller. Aber die ganze schimmernde Farbenpracht, in welcher die tiefen und hellen Carmintöne über dem gelbrothen Fufsboden vorherrschen, weist auf einen Maler, der in Westphalen gewesen ist. Die künstliche Architektur giebt wohl ein Bild von dem Aufbau der Bühne, welche den Durchschnitt der Häuser zeigte, indem sie imaginäre Säulchen als Stützen verwendete [244].

2. Die Heimsuchung. Wie bei der Verkündigung die Umgebung der heiligen Jungfrau in reicher Ausführlichkeit geschildert ist, bildet die Begegnung der beiden schwangeren Frauen eine würdige Gruppe in romantischer Landschaft. Die jugendliche Maria hat ein zierliches Rüschenhäubchen im Haar, während Elisabeth das Kopftuch der Matrone trägt. Der ruhige Flufs der Gewänder, die auf den Boden gradlinig aufstofsen, gehört noch der alten Schule an, aber an Leib und Armen ist die Zeichnung der Kleider wie bei den Westphalen sorgfältig durchgeführt; auch die Zusammenstellung der Farben in dem graublauen Kleide und zinnoberrothem Mantel der Elisabeth ist ganz westphälisch: Die Kinder im Leibe werden in goldenen Mandeln sichtbar, Christus sitzend mit gefalteten Händen, Johannes knieend und anbetend [245]. Hinter der Gruppe erhebt sich ein bräunlicher Fels mit spärlichen Pflanzen und bunten Vögeln. Darüber sehen fünf Engel

herab mit weifsen Kleidern und rothen Flugeln, — wieder ein westphälischer Zug; links am Abhang wachsen hohe Bäume, ganz unten guckt ein Engel neugierig über einen Felsbrocken. Rechts sprudelt eine Quelle unter Bäumen, hinter denen ein blumiger Hügel ansteigt zu einem Hause mit der Inschrift Civitas Juda. Neben dem Hause umschliefst eine hellrunde Mauer einen Garten mit Lilien. Hier ist der Garten nicht symbolisch gemeint, denn sowenig der Maler die Darstellung des Raumes beherrscht, ist doch Alles als lebendige Wirklichkeit empfunden. Sogar aus der Thür des die Stadt vertretenden Hauses kommt ein kleiner Wachtelhund. Abiit in montana cum festinatione (Ev. s. Luc. 1,39). Diese Worte gaben dem Maler die Vorstellung von der feierlichen Einsamkeit des Gebirges, wo die Engel hinter den Felsen lauschen und der Wald um den stillen Liliengarten rauscht.

3. Bei der Geburt (Taf. 31) ist der Versuch gemacht, eine geheimnifsvolle Nachtwirkung zu geben. Zur Rechten steigt uber dem Brunnen unter winterlich kahlen Bäumen eine Bergwand auf, an der die Herde grast, die bis auf den liegenden Widder sehr mangelhaft gebildet ist. Der Hirt in dunkelgrauem Kittel mit blaugestreifter Tasche wendet das gemeine Gesicht nach oben und sein Hund bellt den Engel an, der mit angezogenen Knien herabfliegt. Am Himmel steht der grofse Stern in rothem Kreis auf weifsen stilisirten Wolken, aber ein Paar dunkelblaue zackige Blöcke sollen den Nachthimmel malen. Dagegen leuchten die Farben des durftigen Schuppens, das braungelbe Stroh des Daches und der Matte mit rothem Kissen, auf dem die gluckliche Mutter in hellblauem Mantel das zarte Kind an sich drückt. Ueber ihr schwebt die Taube; hinter dem Lager steht ein Steinkasten mit Heu, das der Ochse frifst, während der Esel mit gespitzten Ohren zähneblöckend sein Geschrei erhebt. Vorne sitzt Joseph in weifsem graugrün gefuttertem Mantel, violettem Rock und kirschrothen Hosen, am Gürtel eine rothe Tasche mit Goldgehänge und Stickerei. Den einen Stiefel hat er ausgezogen, das Wasserfafschen an den Pfosten gehängt und den Reisehausrath auf dem Boden ausgebreitet: einen Salzkasten, wie man ihn in der Kuche an die Wand hängt, eine Kugelflasche und zwei geriefelte Töpfe. Sein altes Gesicht mit den buschigen Brauen und dem zottigen Bart hat einen gutmüthig fröhlichen Ausdruck, wie er den Brei im schwarzen Tiegel mit goldenem Stil über das Feuer hält und eifrig mit dem Löffel rührt.

4. Die heiligen drei Könige (Taf. 32) in ihrer orientalischen Pracht sind der Glanzpunkt der ganzen Reihe: selbst die heilige Jung-

frau, über welcher die Taube schwebt, ist vornehmer gebildet, das Gesicht hat mehr vom anderen Typus dieser Schule, den der Meister der grofsen Passion ausgebildet. Es ist gut modellirt mit feinen grauen Schatten um Augen und Mund; ebenso ist der Kopf Josephs, der das Rücklaken zurückschiebt, um die Könige zu sehen, in graubraunen Tönen trefflich durchgearbeitet. Bei dem Kinde ist nur der Kopf etwas verzeichnet: das Ohr sitzt verkehrt, wie dieser Maler überhaupt die Ohren willkürlich verschieden setzt. Bedeutend ist der Kopf des ältesten Königs. Den kahlen zurückweichenden Schädel und die vorstehende Nase hatten ihm schon die Maler des 14. Jahrhunderts gegeben, so erscheint er in Köln auf den Chorschranken des Domes; aber niemals war er so lebendig ausgeführt. Die königliche Kleidung giebt wieder den hellen kräftigen Accord, der sich in diesem Werke mehrfach wiederholt; röthlicher Rock, weifsblauer Mantel, gelbbrauner Pelz und braungrünes Schultertuch, dazu ein Wenig Gold. Ebenso stattlich ist der zweite König mit der feingebogenen Nase und dem schön frisirten hellbraunen Haar, das nach höfischer Sitte an den Seiten hochgewellt ist mit einem Löckchen über der Stirn. Ein zinnoberrother Kragen liegt über dem weifslila Mantel mit hellgrünem Futter. Hier zuerst ist nun auch der jüngste König als Mohr gedacht. Wir fanden dies schon in Soest auf dem Jacobus-Altar der Wiesenkirche. Der schwarzbraune Kopf hebt sich fein ab von dem gelblichweifsen Mantel, der mit zartrothen Buchstaben und Perlenagraffen verziert ist. Ein gelbes Band flattert von der Krone. Zinnoberrothes Futter, weifsblaue Aermel und weifsgefleckte Goldschuhe vollenden den ganz orientalischen Zusammenklang. Mit der Linken rafft er den Mantel und wartet mit bescheidenem Anstand auf seine Zeit.

Auf diesem Bilde bemerkt man, wie der Maler sich doch allmählich von den überlieferten Typen losmacht. Die feierliche Würde der heiligen Geschichte bewahrt er in den vornehmen Profilen, dem ruhig fliefsenden Gewand und vor Allem in der festlich glänzenden Färbung. In diesen Stücken nähert er sich einem etwas späteren westphälischen Werk im Provinzial-Museum zu Bonn, das die Symbole der unbefleckten Empfängnifs und herrliche Flügelfiguren enthält, die heiligen Paulus, Johannes, Augustinus und Hieronymus. In Italien lebt zur selben Zeit in der von der Florentiner Cultur weit abgelegenen Bergstadt Gubbio ein verwandter Künstler, Ottaviano Nelli, und in Verona Stefano da Zevio. Auch sie suchen die religiöse Empfindung in hellen Farbentönen und Goldglanz auszudrücken, aber zugleich regt sich das Streben nach lebendiger Wiedergabe des natürlichen Lebens.

Der rechte Flügel enthalt ebenfalls vier Bilder: Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten und Tod Mariä. Hier ist die eigenthümliche Gestaltung des überhöhten Feldes zur Darstellung der Himmelfahrt geschickt benutzt. Christus schwebt auf Wolken in dem Aufsatz der Ecke, und da nun auch der Fels, von dem er aufsteigt, nach rechts geschoben werden mufste, ist der Apostelkreis nach Links verlangert und dort mit den knieenden Maria und Petrus ausgefüllt. — Die Pfingstversammlung ist mit einer rothweifsen Mauer umgeben, über welche rechts der Mantel eines Jüngers herabhängt, was doch wohl nur bei einer Theatercoulisse möglich ist. Gewölbe und Säulen sind grün mit rothen Rippen und vergoldeten Ringen und Blättern. In den Köpfen müht sich der Maler offenbar, jeden besonders zu charakterisiren, allerdings in den kleinen Verhältnissen mit geringem Erfolg [246]. — Am gelungensten ist die Composition des Todes Mariä. Hinter dem Bette stehen links vier Jünger, darunter einer am Kopfende mit dem Kreuz und der weinende Johannes mit einem Zweig weifser Rosen, rechts wiederum vier, von denen der erste das Licht hält, in der Mitte schwebt Christus segnend und nach oben blickend, die andern vier vertheilen sich, einer am Fufsende betend, zwei vor dem Bette auf der Erde lesend. Die sterbende Jungfrau liegt in rosa Kleid mit goldenem Gürtel unter goldrother Brokatdecke auf buntem Kopfkissen, — mit dem spitzen Gesicht, den schräggestellten Augen, den schmalen Schultern und dünnen Armen die Vollendung des Typus, den der Meister der kleinen Passion geschaffen hat.

Wir bemerkten bei den ersten Bildern, dafs der Künstler schon eine Vorstellung davon hat, was die Malerei darstellen könnte, und wenn ihm auch die feste Grundlage des Wissens für die Ausführung in grofsen Verhältnissen fehlt, so zeigen doch die Aufsenbilder der beiden Flügel, wie richtig er beobachtet, wie sicher und reich seine Phantasie ist. Erhalten sind Gethsemane, Pilatus, Geifselung, Verspottung, Kreuztragung und Grablegung H. 0,64^{m} B. 0,56^{m}. Sie sind auf hellrothem Grunde mit braunen Umrissen und flüssigen Farben flüchtig, ja roh gemalt. Die Composition ist in der Art des Meisters der grofsen Passion. So giebt die Verspottung das Schema der Schule in äufserster Derbheit. Christus sitzt mit den Händen auf den Knieen wie auf der Rückseite der Madonna mit der Erbsenblüthe, aber ohne Würde; ihm fehlt der ideelle Ausdruck der älteren Schule Meister Wilhelms, aber die Henker sind fest und sicher gezeichnet. Der eine, der den Stab in der Dornenkrone dreht, springt auf die Bank, wie in dem Lectionarium des Cuno von Falkenstein in Trier [247]. Ein anderer hält

dem Heiland von hinten einen Flor vor die Augen und schlagt mit der Rechten. Ebenso bewegt ist die Geifselung: besonders kräftig ist der Mann gezeichnet, der die Geifsel führt, und ein Anderer, der die Hände des Erlösers bindet und dabei das Knie gegen die Säule stemmt. Ebenso gut geschildert ist der Schlaf der Jünger in Gethsemane, das Erwachen der Wächter bei der Auferstehung und die Bewegung des Pilatus, der sich sitzend nach rechts zu dem Becken wendet, das ihm ein alter Kammerdiener reicht. Seine Frau steht schwarzgekleidet mit Rüschenhaube hinter ihm, ähnlich wie auf dem Bilde des Berliner Museums No. 1224. Ein Teufelchen flüstert ihr ins Ohr. Von den Soldaten, die Christus vorführen, hat einer einen gelben rothgefütterten Rock mit langherabhängenden offenen viereckig gezackten Aermeln. Danach mag das Werk 1410—20 entstanden sein[248].

Der selben Zeit mögen ein Paar kleinerer Werke angehören:

Zwei Flügel eines Altarbildes aus Kloster Altenberg an der Lahn, jetzt im Schlofs Braunfels[249]: 1. Verkündigung, 2. Christnacht. Das Kind, vor dem Maria kniet, liegt auf einer gerollten Strohmatte, Joseph kocht sitzend den Brei. 3. Darstellung im Tempel. 4. Krönung Marias. Die heilige Jungfrau kniet vor dem segnenden Christus, der in der Linken die Weltkugel hält.

Triptychon bei Wittwe Eduard Puricelli in Trier (Eichenh. H. 0,43 m B. 0,26 m undo,1 m)[250]. Mittelbild: Anbetung der Könige. Maria sitzt unter dem Strohdach, in dessen Sparren die singenden Engel mit ihrem Notenblatt sitzen, hinter ihr Ochs und Esel. Joesph kniet zur Seite und öffnet einen rothen Kasten mit Goldbeschlag, um die Geschenke anzunehmen. Durch die Thür, durch welche Goldstrahlen auf das Kind fallen, sieht man drei Hirten. Die Tracht der Könige weist auf den Anfang des Jahrhunderts — L. Flügel: S. Helena mit Kreuz und Kirche; r. Flügel: S. Catharina. — Aufsenseiten der Flügel: Verkündigung in der Art des Meisters der kleinen Passion, doch werden die Gestalten schon sehr lang. Der schöngelockte Engel hat grofse blaugrüne Flügel, zwischen ihm und der Jungfrau steht die Goldvase mit der Lilie.

Bedeutender erscheint ein starkrestaurirtes Leinwandbild des Kölner Museums (No. 47 H. 0,97 m B. 0,76 m), ein Crucifixus auf rothem Grunde mit goldenen JHS. Der Körper des Heilandes ist röthlich gefärbt und mit Blut überspritzt wie in der kleinen Passion, aber weniger steif. Maria und Johannes haben edlen Ausdruck und leidenschaftliche Geberde.

In diese Zeit gehören auch einige Glasgemälde, die jetzt im linken Querschiff des Domes angebracht sind[250a].

In der grofsherzogl. Gallerie zu Darmstadt (No. 160 Eichenh. H. 1,68 m B. 1,91 m) befindet sich eine grofse Tafel mit Goldgrund. Die Inschrift lautet: Hanc tabulam fieri fecerunt discreti viri henricus de cassel et conradus rost de cassel pro salute animae quondam johannis rost de cassel ac aleidis eius uxoris, quorum animae per misericordiam dei requiescant in pace. amen[251]. — Das Mittelstück, der Crucifixus zwischen Maria und Johannes, zeigt die übermäfsig langen Gestalten mit gradherabhängenden Gewändern, wie sie

schon gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts üblich werden. Der Kopf des Jüngers mit der aufgeworfenen Nase hat sentimentalen Ausdruck. Vier Engel in rothweifsen Kleidern mit blauen Bändern und blaurothen Flügeln fangen das Blut auf. Unten knien die Stifter, drei Männer und eine Frau in kleinem Mafsstab. Der Vater hat noch die ältere Tracht mit geknöpften Tulpenärmeln, die Mutter die grofse Rüschenhaube. Später ist auf dem linken Flügel ein Canonicus hinzugefügt.

Vier Seitenbilder sind von rothen Leisten mit schwarzen Rosetten eingefafst. Acht Heilige stehen auf Rasengrund vor einer niedrigen braunvioletten Mauer, links oben S. Catharina und ein heiliger Bischof, unten S. Magdalena und S. Leonhard als Abt mit der Kette, rechts oben ein heiliger Bischof segnend und S. Barbara, unten S. Antonius und S. Ursula mit fünf Jungfrauen unter ihrem Mantel. Die Bischöfe sind vornehm gezeichnet, der Umrifs der Gesichter betont schon die Backenknochen und die Kiefern, die Haare sind nach aufsen aufgekämmt; nur die grofsen Augen und die vertieften Mundwinkel erinnern noch an die Formensprache der alten Schule. Die heiligen Frauen sind alle übermäfsig lang mit kleinen Köpfen, die Gesichter länglich, abwechselnd mit blauen und braunen Augen. Sie haben ein freundliches Lächeln, wobei der Mund etwas schief steht und schauen nüchtern und verständig drein. Magdalena hat Zöpfe an den Schläfen wie die selbe Heilige auf dem westphälischen Bilde in S. Cunibert. Auch in den feingewählten, aber etwas trüben Farben sind neue Accorde angeschlagen. Catharina, die eine sehr künstlich gearbeitete Krone trägt, hat blafsrothes Kleid nnd gelborange Mantel mit blauem Futter. Die überschlanke Ursula trägt ebenfalls eine hohe Krone und ein prächtiges Kleid von blauem Silberbrokat; auf ihrem Monile steht in Perlen UR. Die kleinen Jungfrauen unter ihrem Mantel sind zierlich geputzt mit Haarbinden und Perlenagraffen; sie haben weite herabhängende Aermel und darunter geknöpfte tulpenförmige Unterärmel wie die Damen in den Reliefs von Jan de Baers zu Dijon. Man könnte daraus schliefsen, dafs diese Darstellung nach einer älteren Vorlage ausgeführt sei, das ganze Werk aber zeigt die manirirte Formengebung einer Zeit, welcher die frische Anmuth der Schule Meister Wilhelms verloren gegangen ist.

Derber und trockener noch ist ein Triptychon des Kölner Museums (No. 49 Eichenh. H. 0,97 m B. 0,97 m 0,41 m), ein Crucifixus mit Heiligen. An Maria schliefst sich links S. Petrus und auf dem Flügel die hh. Andreas und Catharina, an Johannes S. Barbara, neben welcher der Thurm auf der Erde steht, und weiter die

hh. Paulus und Justina, neben der ein Dämon hockt. Die Namen stehen in den Nimben. Auf den Aufsenseiten der Flügel auf rothem gestirnten Grunde links die h. Apollonia, in der Rechten die Palme, in der Linken vier mit den Wurzeln ausgezogene Zähne an einem Faden, und S. Johannes Baptista in härenem Rock und grünem Mantel, — rechts die heiligen Valerianus und Cäcilia als Brautpaar. Der Engel schwebt mit flatterndem Kleide vom Himmel und setzt Beiden einen Kranz von rothen und weifsen Rosen mit wenig grünem Laub auf. Valerian in lockigem Haar hält in der Linken den Ring. Er trägt als vornehmer Jüngling grünen Damastrock mit Stehkragen und weiten vorn geschlossenen Brokatärmeln, carmin Hosen und darüber eine an der Seite offene mit Pelz eingefafste Glocke von grünem Brokat, Cäcilia hat ein grünes Brokatkleid und zinnoberrothen Mantel mit Hermelin gefüttert. Sie hält einen Kranz von rothen und weifsen Rosen wie auf dem älteren Bilde des selben Museums. Die Farben sind sehr viel gröber als auf dem Darmstädter Bilde. Die Frauen tragen wie dort hohe Kronen und Perlendiademe über einer künstlichen Frisur; ihre Gesichter sind noch breiter und derber gebildet, die Finger lang und dick, ähnlich wie auf dem Bilde in S. Cunibert. Andreas ist ein Greis mit Adlernase, Petrus ein Kahlkopf mit Lockenkranz, niedriger Stirn, dicken Backen und fettem Kinn. Nach der Tracht des h. Valerianus ist das Bild etwa 1420—30 entstanden.

Sehr nahe steht dem Crucifixus in Darmstadt die gleiche Darstellung an einem Pfeiler der Krypta von S. Severin in Köln, die nach Vollendung des Thurmes 1411 umgebaut wurde. Nur der Faltenwurf ist etwas reicher.

Ganz entartet sind die langen Gestalten auf dem Triptychon der Darmstädter Gallerie (No. 161 Eichenh. H. 0,38 ^{m} B. 0,53 ^{m} u. 0,1 ^{m}), mit dem Crucifixus zwischen Maria und Johannes, den hh. Catharina und Barbara.

Endlich sind noch zwei zierliche Werke zu nennen, in denen die Art Meister Wilhelms ausklingt. Das eine ist die heilige Dreieinigkeit im Provinzial-Museum zu Münster (No. 150 Eichenh. H. 0,22 ^{m} B. 0,155 ^{m}). Gott Vater hat ein längliches Gesicht mit spitzer Stirn, weichem Mund und lockig getheiltem Bart. Die Färbung ist sehr weich; ein blauer Rock bei violettem Mantel mit grünem Futter. Auch die blau und rothen Engel mit den Marterwerkzeugen haben schräg gestellte Augen und der Crucifixus, den Gott Vater unter der Taube hält, ist fein modellirt.

Das andere ist ein »Paradiesgarten« (Taf. 33) im Museum

zu Berlin (No. 1238 Eichenh. H. 0,32^{m} B. 0,28^{m} u. 0,1^{m}). Auf blumigem Rasen, der von einer Bank mit grauer Planke umhegt ist, sitzt die h. Jungfrau mit dem Kinde auf dem Schoofs. Dieses dreht sich nach rechts um und greift in den Blumenkorb der rosenbekränzten Dorothea. Links vorne sitzt die h. Catharina, die dem Kinde ein Täschchen darreicht, rechts S. Barbara und S. Margaretha mit einem Kreuzchen. Die Heiligen sind alle sehr zart gebildet mit dünnen Armen und langen spitzen Fingern, Maria und Catharina tragen hohe Perlenkronen wie die Heiligen auf dem zuletzt genannten Bilde des Kölner Museums. Die Form der Köpfe wechselt. Maria hat das breite Untergesicht, das in dieser Zeit öfter vorkommt, Barbara vorstehende Nase und spitzes Kinn, die von dem Meister der kleinen Passion eingeführt sind. Die Schwellung des Busens ist angegeben. Die Attribute sind zum Theil sehr klein, wie der Drache auf dem Frankfurter Paradiesgarten. Ueberhaupt ist die Zeichnung der beiden Bilder ähnlich, aber der Kölner Maler ist bemüht, den überzierlichen Gestalten durch die Faltenmasse der Mäntel auf der Erde Gewicht zu geben und die Farben sind ganz anders. Maria und Margaretha tragen bräunlichen Goldbrokat mit rothen Schatten, dazu die eine blauen Mantel mit graulila Futter, Margaretha gelbgrünen Mantel mit rothem Futter. Dorothea hat ein einfaches graulila Kleid und Catharina wieder grünrothen Goldbrokat und gelben weifsroth gefütterten Mantel, Barbara einen schönen hellrothen Mantel mit feinen weifsen Lichtern. Es sind noch die Farben der Schule, aber durch künstliche Brechung ist eine feine, etwas bunte Harmonie erzielt. Auf den Flügeln sieht man links die h. Elisabeth, die einem Bettler in zerrissenem Hemde einen Rock überwirft: sie hat weifsblaues Kleid, graulila Mantel mit röthlichen Lichtern und carmin Futter. Auf dem rechten Flügel steht S. Agnes mit dem Lamm in grünrothem Damast und weifsem Mantel mit zinnoberrothem Futter: der Oberkörper ist zu klein gerathen und die linke Hand viel zu lang. Man sieht hier recht, dafs die ganze Richtung in Manier verfallen ist. Die unreifen Formen haben den naiven Reiz verloren und aus der zart empfundenen Darstellung stiller Himmelsseligkeit ist ein affectirtes Spiel geworden.

Der Zug der Zeit ging nach einer anderen Richtung, die sich in einer Reihe von Gemalden immer deutlicher ankundigte. Wenn das Utrechter Altarwerk und die darauf folgenden Bilder zwischen 1415 und 1430 entstanden sind, so fällt in die selbe Zeit die Wirksamkeit eines Malers, den wir nach dem Mittelstuck eines Triptychons (Taf. 34)

den älteren Meister der heiligen Sippe nennen. Die Wahl dieses Gegenstandes verräth die Neigung, sich die heiligen Gestalten menschlich näher zu bringen. Schon die Geburt des Heilandes hatte wieder wie in der alteren Zeit Gelegenheit zu einem ausgeführten Genrebilde gegeben. Die Geschichte der heiligen Jungfrau führte in die Wochenstube ein. Dazu kommen die Kinderspiele des kleinen Christus. Eine Miniatur in Donaueschingen (No. 436) schildert das häusliche Leben der heiligen Familie. Da steht Joseph in seiner Werkstatt, Maria spinnt und der Christusknabe schleppt den Eltern Eimer und Kanne herbei. Allmählich erweitert sich die Verwandtschaft. Die heilige Anna war im Laufe des 14. Jahrhunderts zu hohen Ehren gekommen. Im Prager Passionale der Aebtissin Kunigunde von 1312 erscheinen unterhalb der Höllenfahrt Christus im Mandelnimbus und neben ihm die gekrönten Adam und Eva sowie Joachim und Anna. Im Viaticus des Johann von Neumarkt vom Jahre 1360 (im böhmischen Museum) sitzt die h. Anna auf einem prachtigen Thron mit einer Blume in der Linken, auf ihrem rechten Knie Maria das Kind liebkosend, das auf ihrem Schoofse steht. In der Kreuzkapelle auf dem Karlstein nimmt sie den Ehrenplatz gleich rechts vom Mittelbilde ein, in der Linken ein Buch, auf dem rechten Arm die heilige Jungfrau, die wieder Christus hält. In Köln fanden wir die selbe Darstellung schon unter den Miniaturen des Tilmannus de Are vom Jahre 1324. Im Jahre 1378 ward ihr Cultus von Papst Urban VI. bestatigt und die Anrufung der h. Maria selb dritt oder mettertia wird im 15. Jahrhundert ganz allgemein. Der heiligen Anna hatte man die drei in der heiligen Geschichte erwähnten Marien zu Töchtern gegeben von drei verschiedenen Männern. Auch die heilige Elisabeth stammt von einer Verwandten der heiligen Anna ab. Alle diese also bilden die Sippe der heiligen Jungfrau. Am Niederrhein gab besonderen Anlass zu dieser Darstellung die Herkunft des heiligen Servatius, des Bischofs von Tongern, der in Mastricht verehrt wurde und von einer Schwester der h. Anna, Hismeria, abstammte. In Köln hatte er eine uralte Capelle am Rhein bei S. Cunibert, genannt Porta Coeli. Er war hier eingekehrt und der h. Severinus hatte eine Feuersäule über seinem Haupte gesehen.

Auf diesem Bilde (Taf. 34) im Kölner Museum (No. 55. Eichenh. H. 0,86^{m} B. 0,95^{m} und 0,4^{m}) ist also noch einmal eine Heiligenversammlung geschildert, aber es ist ein behaglicher gut bürgerlicher Familienkreis geworden.

Die heiligen Frauen sitzen auf einer Rasenbank mit Steinlehne,

in der Mitte die gekronte Maria mit dem Christuskinde und die heilige Anna, links Maria Cleophae, die Frau des Alpheus mit den kleinen Simon, Joseph Justus, und Jacobus Minor und Maria Salomae mit den kleinen Jacobus-Major und Johannes Evangelista. Rechts sitzen die heilige Elisabeth mit Johannes Baptista, ihre Mutter Hismeria und Emilion, die Mutter des heiligen Servatius. Hinter der Bank stehen Zebedaeus und Alpheus, die Männer der beiden Marien und ihre Väter Salomas und Cleophas, dann Joachim und Joseph, Zacharias, Effra, der Mann der Hismeria, ihr Sohn Elyud und dessen Sohn Emyn, der Mann der Emilion und Vater des h. Servatius.

Die Männer haben noch keine Nimben und erscheinen in einfach bugerlicher Tracht. In der Gesichtsbildung erkennt man die selbe Schule wie auf den Utrechter Tafeln, allein die Charakteristik der einzelnen Persönlichkeiten ist weiter durchgeführt und die Frauen sehen auffallend nuchtern aus, die Arme sind runder geworden und die Brust ist stark betont. Die Kinder sind unschön, aber ganz natürlich geschildert, Jacobus major in Hemd und Mütze, Jacobus minor in blauem Rock mit Ledergürtel und rother Mütze, seine Brüder in Kitteln. Das sorgsame Verstecken des Geschlechtstheiles zeigt, dafs wir die ideale Sphäre verlassen haben. Dazu stimmt die grobe und trübe Farbenwirkung auf dem Goldgrund. Carmin ist hier immer sehr hell und steht etwas grell zu Gelb im Mantel der Emilion, während es im Mantel der Maria Solomae bei grünem Futter und hellzinnober Kleid eine unfreundliche Stimmung giebt. Die heilige Anna trägt ein blaues Kleid und dazu rothlichlila Mantel mit dunkelgrauem Futter, die h. Jungfrau hat schönes braungelbes Haar [253].

Auf den Flügeln sind vier Bilder, links 1. die Verkündigung: Maria ist sehr lang gezeichnet, hinter ihr sieht man den Betthimmel mit grünem Vorhang. — 2. die Christnacht: Maria und Joseph knieen mit zwei Lichter haltenden Engeln vor dem Kinde, das auf weifsem Tuch mit Kopfkissen liegt. Josephs Kruckstock und lange Stiefeln liegen auf der Erde. In dem Utrechter Bilde hatte er nur einen Stiefel ausgezogen, aber in dem Schnitzwerk auf dem Hauptaltar der Lubecker Marienkirche von 1415—25 steht bei dieser Scene ein Paar niedriger Stiefel, obgleich Joseph selbst nicht sichtbar ist [254]. — Rechts 1. die Heimsuchung: auf hohen Felsen liegen schiefergedeckte Hauser, rechts sieht man ein Gebaude mit einem Rundbogenfries, die erste Andeutung, dafs man die romanischen Bauformen benutzte, um die Darstellung in die Vergangenheit zu legen. — 2. die Anbetung der Könige: Maria sitzt auf gerollter Strohdecke, hinter

ihr hat Joseph die Stirn in die Hand gestützt. Die Könige in kostbaren Gewändern bringen sehr kunstvolle Geräthe. Wie die Goldschmiedekunst jetzt üppig aufgeblüht war, sind aus den schlichten eiförmigen Bechern Prachtgefäfse geworden in Gestalt einer grofsen Deckelschale, einer Monstranz und eines Hornes auf hohem Fufs.

Auf den Aufsenseiten der Flügel sieht man links Christus als Schmerzensmann mit den Passionszeichen, darunter die Veronica ohne Dornenkrone, rechts die hh. Andreas, Papst Urban (mit Taube), Elisabeth und einen Bischof mit Kirche.

Von der selben Hand hat das Kölner Museum drei Bilder aus der Leidensgeschichte (No. 56—59 Eichenh. H. 0,75 m B. 0,44 m): die Figuren sind alle überlang mit kleinen Köpfen und lebhaften eckigen Bewegungen. 56. Christus vor Pilatus. 57. Christus am Oelberg: über dem Kelch erscheint der Engel mit dem Kreuz. 58. Kreuzabnahme, eine sehr bewegte Scene: am Kreuze lehnen 3 Leitern. Auf der einen steht ein Mann, der die linke Hand des herabgesunkenen Leichnams hält, den auf der anderen Leiter Nikodemus mit dem Tuch aufnimmt. Unten hält Joseph von Arimathia sein Tuch entgegen. Ein bärtiger Greis zieht den Nagel der Füfse aus. Maria, die von Johannes gehalten wird, ergreift die rechte Hand des Heilandes, von den heiligen Frauen streckt ihm die zweite die Arme entgegen, von der dritten ist nur der Nimbus sichtbar.

Hierzu gehört No. 59. Das Weltgericht: Christus sitzt auf doppeltem Regenbogen mit ausgebreiteten Armen die Wundenmale zeigend über ihm Schwert und Lilie, unter ihm Sonne und Mond. Aus den Wolken kommen vier Engel mit rothen Flügeln und bringen die Marterwerkzeuge. Auf der unteren Wolkenschicht knieen Maria und Johannes. Drei Engel blasen Posaunen, um die Todten zu wecken, fünf Männer und Frauen, die aus den Gräbern nackt emporsteigen. Links in den blauen Wolken sehen wir das goldene Himmelsthor, an dem der Zug der Seligen in weifsen Gewändern vom heiligen Petrus empfangen wird, rechts den feurigen Höllenrachen, in welchen die Verdammten von Teufeln mit Geifsel und Eisenhaken hineingetrieben werden[255].

Hieran schliefst sich eine Gefangennahme Christi im Museum zu Aachen.

In der Sammlung Schnütgen in Köln zwei Tafeln mit je 6 Passionsscenen (Leinwand H. 0,34 m B. 0,27 m)[256]. Abendmahl, Christus am Oelberg, Judaskufs, Gefangennahme, Christus vor Kaiphas, vor Herodes (in weifsem Kleide), vor Pilatus, Geifselung, Entkleidung, Ecce homo,

Kreuztragung, Kreuzigung und zwei kleine Bilder (Leinwand auf Eichenh. H. 0,31 m B. 0,225 m): Christus vor Kaiphas und Christus vor Pilatus.

Ein grofses Altarwerk schuf der Meister für die den hh. Chrysanthus und Daria geweihte Pfarrkirche in Munstereifel. Es befindet sich seit d. J. 1760 in der kleinen Kirche zu Kirchsahr (unweit Altenahr) und ist leider stark restaurirt [257]. Das Mittelstück bildet eine reichbewegte Kreuzigung. Der blinde Longinus und der Hauptmann unter dem Kreuz sind jeder von sieben, allerdings dichtzusammengedrängten Reitern umgeben. Die Pferde sind sehr ungeschickt gezeichnet. Das Blut des Heilandes wird von drei Engeln aufgefangen, bei den Schachern erscheinen Engel und Teufel. — Zu beiden Seiten enthalten je 3 Felder Scenen der Leidensgeschichte: Christus am Oelberg, Geifselung, Kreuzschleppung, Pilatus, Dornenkrönung, Kreuzabnahme. — Auf den Flügeln sieht man Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Christus unter den Schriftgelehrten, Grablegung, Auferstehung, Pfingsten, Himmelfahrt, Tod und Krönung Mariä. — Auf den Aufsenseiten der Flügel r. die hh. Petrus, Paulus, Benedictus und Katharina, l. Chrysanthus, Daria, Hubertus und Margaretha.

Von jener Darstellung der heiligen Sippe ist nur ein Schritt zur Schilderung des bürgerlichen Lebens der Gegenwart. In gothischer Zeit hatte man die Wände der Festsäle mit Rittergeschichten geschmückt. Im Hansasaale des Rathhauses fanden wir kleine Bilder aus dem Schatz der mittelalterlichen Märchen und Novellen. Einzelne Scenen aus dem täglichen Leben waren ja auch in den Randverzierungen und Monatsbildern der Handschriften verwerthet. In Constanz ist gegen Ende des 14. Jahrhunderts in einem Privathause die ganze Leinenindustrie dargestellt. Jetzt überwog das Interesse an der moralischen Erzählung und so sehen wir in dem grofsen Saale eines Bürgerhauses auf der Hochstrafse, das um diese Zeit der Familie Glesch gehörte, die Geschichte vom lieblosen Sohn ausführlich erzählt (Taf. 35—36). Die Bilder füllten die eine Wand des langen Zimmers, das, wie es scheint, an der Schmalseite nach dem Garten zu geöffnet war. Diese Wand bestand im oberen Theil aus Fachwerk und wurde später von einer Thür durchbrochen. Die Gemälde waren hinter einer Bretterwand verborgen und wurden im Jahre 1896 in das Museum übertragen (No. 340) [258]. Unter der Darstellung zieht sich ein röthlicher

Zinnenfries; der Grund der Bilder ist grau mit blauen Blumen; oben ist jede Abtheilung durch einen röthlichen Rundbogenfries mit flachem Giebel abgeschlossen; die Theilung bewirken dünne Säulen mit schlichten Capitälen.

Die Erzählung vom lieblosen Sohn hatte verschiedene Gestalt angenommen. Hier ist sie so gefasst, wie sie sich in deutschen Gedichten bis in neuere Zeit gehalten. Ein reicher Mann hatte alles Gut seinem Sohne übergeben. Dieser heirathete und der Schwiegertochter war es peinlich, dafs der alte Herr nicht mehr geziemlich essen konnte, und als er eines Tages die Schüssel fallen liefs, dafs sie zerbrach, wurde er in den Pferdestall verbannt und mufste sein schlechtes Essen aus einem hölzernen Napf nehmen. Ob der Maler auch den Anfang der Geschichte behandelt hatte, ist nicht festzustellen, da die Wand am linken Ende abgebrochen war.

Auf dem ersten erhaltenen Bilde steht die Köchin in hellblauem Kleide mit weifser Schürze und weifsem Kopftuch vor dem Kamin. Sie rührt mit dem grofsen Holzlöffel in einem schwarzen Kessel, der über dem Feuer hängt und sieht sich nach einer Person um, von der sie, wie der Rest eines Spruchbandes zeigt, angeredet wird. Auch der weifse Wachtelhund neben ihr sieht nach dem Redenden empor. Vielleicht war es die junge Frau, die Anweisung gab, wie sie für den Alten kochen sollte. Eine Spur ist nicht vorhanden, denn hier war später die Thür in die Wand gebrochen. Darum ist auch von dem zweiten Bilde nur ein Stück von der linken Seite auf dem Balken erhalten. Man sieht den Kopf des Alten auf seinem Lager, wahrscheinlich im Pferdestall. — Das dritte Bild schildert die Begegnung des jungen Herrn mit seinem kleinen Sohn auf dem Hofe des Hauses. Seine Kleidung ist die eines vornehmen Patriciers: rother Rock mit Stehkragen und rothe Hosen, an das Wams ist auf Brust und Schultern der weifse Damastmantel mit schwarzweifsen Litzen angenäht. Der Mantel hat weite bis über das Knie herabfallende hellblau gefütterte Aermel, die vorne viereckig gezackt und hinten mit schwarzen Flecken besetzt sind[259]. Um die Hüften trägt er den tiefsitzenden Dusing und sein Haar ist modisch nach den Seiten gekämmt. Der Kleine ist ebenso frisirt; er trägt einen kurzen rothen Rock mit gelbgefütterten Aermeln und blauen Hosen und arbeitet mit einem Beil an einer Holzkiste. Mit lebhafter Handbewegung spricht der Vater: Leif kynt dat dir goot geschei — wat dorheit begeis du hei — et dünckt mych syn kyntheit — de arbeit de du he begeis, und der Knabe antwortet: Min vader in goiden truwen — it is ein troich den ich hauwen — da

ir us essen sult die spise — in sulge wise — as ir dait myme grosen herren — in urme pertzstal ligende zo uneren.

Auf dem vierten Bilde liegt der Alte nach links gewandt auf dem Lager im Pferdestall mit hohem Kopfkissen und blauer rothgestreifter Decke. Links frifst ein äufserst mangelhaft gebildetes Pferd aus der Raufe, unter welcher ein grofser Holztrog steht. Vor dem Lager kniet der junge Mann und spricht mit gefalteten Handen: Vader vergeift myr myn mysdait — de myr t reiden de wart quait (die mir zu bereiten schon ward leid) — myn kynt hat myr eyn excempel gegeven — ich bidden dat ir myrt wilt vergeven. Der Vater antwortet den rechten Arm erhebend: Leif kynt ich doyn it gern — want ich inmach es neit inbern — ich bidden uch dat ir sit myn vrunt — ich hayn is dicke wait verdeynt.

Auf dem fünften Bilde wird der Alte von den reuigen Kindern zu Tische gefuhrt. Die Tafel ist reichgedeckt mit weifsem Tischtuch, in den Schüsseln sieht man Fleisch und zerschnittenen Fisch, daneben Brode und das Oelkännchen; für jeden Gast ist ein viereckiges Holzbricken gelegt, daneben ein Messer. Hinter dem Tische steht rechts der junge Mann, die linke Hand aufs Herz legend, während die Rechte nach vornehmer Sitte den Dusing fafst, vor ihm die junge Frau, höchst elegant gekleidet: ihr blondes Haar ist an den Schläfen aufgepufft mit schwarzem Stirnband. Ueber Hals und Schultern schlingt sich eine Kette von schwarzen Perlen. Das hellblaue Damastkleid ist am Hals tief ausgeschnitten und mit rothweifsem Bande eingefafst und läfst die Brüste stark hervortreten. Die langen rothgefütterten Aermel sind eingeschnitten wie die des Mannes. Mit geeinten Händen spricht sie: Herre ich bidden uch up hoischeit — vergeft myr myn [mysdait] — ich wil vort syn ür vrunt — want ir is vurw[ar verdeint]. Zur Linken ihr gegenüber steht der Alte in blauem pelzgefüttertem Rock mit rothem Kragen und hoher rother Mütze. Er antwortet mit erhobenen Handen: Dochter ich vergeven uch — sit myn vrunt des bid ich uch — de zit is kort der doit is snel — denkt ur mysdait so doyt ir wel. Vor dem Tische aber steht der Knabe und spricht das leider verlorene Schlufswort. Es mufs nach der litterarischen Ueberlieferung gelautet haben: Wenn ihr einmal alt seid, werde ich euch so ehren, wie ihr jetzt meinem Grofsvater thut.

Der Boden unter dem Tisch ist mit rothgelben Dreiecken gepflastert. Oben über der röthlichen Architektur folgte ein schwarzer Streifen mit einem Rankenmuster. Die Decke war weifs mit abwechselnd gelben und schwarzen Adlern und Löwen verziert, den Wappen

von Luxemburg, Böhmen und Deutschland, wahrscheinlich zu Ehren Kaiser Sigismunds, der 1414 Köln besuchte und der Stadt günstig gesinnt war. Seit 1419 war er auch König von Böhmen. Auch im Overstolzen-Hause der Rheingasse war die Decke eines Saales im 14. Jahrhundert mit den Wappen fürstlicher Familien geschmückt [260]. Der Gesammteindruck der Wanddecoration ist sehr heiter; der untere Zinnenfries läfst die Bilder zurücktreten und die architektonische Bekrönung erhöht den Eindruck des vertieften Raumes. Die ganze Darstellung mochte für den Schmuck eines Speisezimmers besonders passend erscheinen. Die etwas trockene Formengebung der Köpfe erinnert noch an die Schule Meister Wilhelms. Die Charaktere der naiven Köchin, des würdigen Alten, der Modedame und des vornehmen Patriziers sind gut getroffen. Die Verhaltnisse sind unsicher, Einzelheiten, wie der Busen der Frau und vor Allem das Pferd, ungeschickt ausgefuhrt. Die Uebung der Wandmalerei war doch zu selten, als dafs sie dem Künstler die Sicherheit der Zeichnung auf grofsen Flächen geben konnte. Immerhin ist hier die manirirte Bildung der langen Körper mit den kleinen Köpfen und spitzen Fingern aufgegeben.

Den gleichen Fortschritt bekunden zwei kleine Tafelgemälde im Kölner Museum (No. 53—54, Eichenh. H. 0,76 m B. 0,77 m), die auch im Colorit eine neue Richtung einschlagen. Das eine schildert den Tod Mariä auf Goldgrund. Die Anordnung ist ähnlich wie auf den westphälischen Bildern: hinter dem Lager in der Mitte S. Petrus in weifsem Priestergewande mit Goldstola, den Weihwedel schwingend, neben ihm ein Apostel mit dem Kessel und ein anderer, der ins Rauchfafs bläst; zu Häupten der Sterbenden steht Johannes mit der Palme, am Fufsende liest Einer vor der Bank knieend. Der Schmerz ist in den kraftvollen und wurdigen Gestalten lebhaft ausgedrückt. Ganz vorne kniet auf der Strohmatte zwischen den Weinenden und Betenden ein Greis mit wallendem Haupt- und Barthaar, in scharfem Profil gezeichnet, wie er die Hande der Jungfrau sorgsam zusammenlegt. Diese liegt mit röthlichem Kopftuch und blauem Hauskleid, dessen Knöpfe am Halse aufgegangen sind, unter einer schweren glatten Decke von Goldbrokat. Das jugendliche Gesicht hat noch das schlichte Oval, aber eine merkwürdig gebogene Nase. Ihr rothes Kopfkissen liegt auf einem grünen, weifs und roth gestreiften Pfühl. Oben erscheint Christus auf dunkelblauen Wolken zwischen sechs anbetenden Engeln mit röthlichen Flügeln, auf dem linken Arm die weifsgekleidete Seele. Der Goldton der Decke, die mit einem alterthumlichen Muster von doppelten Vogeln geziert ist, beherrscht die

satten kräftigen Farben: bräunliches Grün und Roth neben energischem Blau und Braungelb und Grau mit röthlichen Schatten[261].

Ebenso kräftig, wenn auch etwas hart, sind die Farben der anderen Tafel mit den heiligen Johannes Baptista, Catharina, Quirin und Margaretha, die in der Rechten das Kreuz und mit der Linken den Drachen an der Kette hält, der in ihren Mantel beifst. Sie stehen auf einer röthlichen durch Graugrün bis Schwarz abgetönten Steinplatte. Der härene Rock des Täufers hat ein körniges Gelbroth mit graugrüner Wolle fein schattirt, darüber einen hellcarmin Mantel mit blauem Futter. Sein wirres Haar ist sorgfältig durchgearbeitet, ebenso wie die modisch gekammten Locken und der getheilte krause Bart des heiligen Ritters. Dieser trägt eine silberne Rüstung, deren spitze Schuhe aus kleinen Plättchen zusammengesetzt sind, darüber einen langen rothen, seitwärts geschlitzten, an Saum und Schulterkragen eingeschnittenen Rock, auf der Brust das Stiftswappen von Neufs. Mit der Linken fafst er das Schwert, das vom Dusing herabhängt, mit der Rechten die Lanze. Die Gesichter haben noch die grofsen Augen der alten Schule und starken Nasenknorpel, bei den Frauen breite Wangen. In den Gewändern bemerkt man das Streben nach selbständiger Behandlung, namentlich in dem Umschlagen der Aermel über dem Handgelenk und den vorgeworfenen Mantelfalten über den Füfsen. Die Haltung der braunumrissenen Finger ist geziert. Die Stellung der Figuren ist neu, aber auch recht ungeschickt erfunden. Bei Johannes, der den Oberkörper nach dem Buch und Lamm auf seiner Linken dreht, ist die Zeichnung der Beine mit den übergrofsen Füfsen ganz verfehlt, ebenso die Bewegung der heiligen Catharina, die das Schwert mit der linken Hand auf ihre rechte Seite hält. Die Heiligen sind abwechselnd gegeneinander gekehrt, aber ohne gegenseitige Beziehung und starren gedankenvoll vor sich hin.

Gegen Ende der zwanziger Jahre war die Werkstatt des Meisters der heiligen Sippe noch in Thätigkeit. Das beweisen zwei lange niedrige Bilder im Kölner Museum (No. 60. 61 Tannenh. H. 0,54 m B. 2,42 m), auf rothem Grunde mit goldenen JHS. Das eine war offenbar für einen breiten Platz bestimmt, denn die Figuren folgen in weiten Zwischenräumen. Ganz links halten die Reiter auf ziemlich steifen Pferden. Der Eine hat ein gewundenes Tuch um den Kopf, grünen, vorn geknöpften Rock mit weiten Aermeln, am Hals den rothen Stehkragen des Wammses, der Zweite einen Hut mit rundem Aufschlag, rosa Wamms und darüber einen Radmantel. Der Dritte ist abgestiegen: er trägt einen dunkelgrünen kurzen Rock mit

weiten am Handgelenk geschlossenen Aermeln, über und unter dem Gürtel in steife regelmäfsige Falten gelegt, dazu rosa Stehkragen und Hosen, schwarze Stiefel mit Sporen, am Gürtel hängt links das Schwert, rechts der Dolch. Dies ist das Gefolge der heiligen drei Könige. Der erste König hat einen langen braungelben Damastrock mit grünem Kragen und einen rothen Gürtel, an dem Messer und Tasche hängt. Der zweite trägt eine Krone mit Pelzrand und eine Glocke mit Hermelinfutter, die bis zu den Füfsen reicht, darüber den Dusing, dann braunrothe Damastärmel und carmin Hosen. Der Dritte, dessen Krone mit weifsem Tuch umwunden ist, trägt eine an der Seite geschlitzte unten breite Glocke von grünbraunem Goldbrokat mit Pelz und weite am Gelenk geschlossene Aermel von weifsem Damast mit carmin Muster, ebensolchem Stehkragen und rothe Hosen. Vor ihm geht ein zottiger weifser Hund mit hängenden Ohren und weifser Schnauze. Die Goldgefäfse sind in kunstreichen Architekturen ausgeführt. Die ausführlich beschriebene Tracht zeigt einen Wechsel der Mode, der uns wohl berechtigt, das Bild in diese Zeit zu setzen. Zur Mode gehören die steifen Parallelfalten an dem Rock des einen Dieners, aber auch der blaugrüne Mantel der Madonna hat am Boden röhrenartige Falten. Sie sitzt auf rothem Tuch und hält das Kind, das im Golde wühlt. Zwei Engel halten eine Krone über ihr. Hinter ihr sitzt Joseph und sieht sich erstaunt um. Er kocht Brei im Eisentiegel über einer Kohlenpfanne und rührt mit dem Holzlöffel.

Auf dem andern Bilde sind die beiden Gastmähler geschildert. Zuerst sehen wir Christus im Hause Simons, der in vornehmer Tracht am rechten Ende des Tisches sitzt, ein Weib giefst die Salbe auf das Haupt des Heilandes. Rechts neben ihm sitzt Petrus, links ein Apostel ohne Heiligenschein, mit erhobenen Händen. Es soll wohl Judas sein, der nach dem Johannes-Evangelium sagt: Warum wird die Salbe nicht verkauft und den Armen gegeben? — Auf dem Tische stehen zwei irdene Schüsseln mit Bratfischen, vier Brode, vier grüne geriefelte Gläser und zwei Salzfässer. Ovale Holzbricken nebst Messer liegen vor jedem Gast. — In der zweiten Scene kniet die Sünderin unter dem Tisch und trocknet die Füfse des Heilandes mit ihrem Haar; links neben ihm sitzt der Pharisäer als vornehmer Greis, rechts ein bartloser Mann mit enganliegender rother Kappe; auf dem Tisch stehen Schüsseln mit zertheilten blauen Fischen, sonst das selbe Geräth [262].

Noch später scheint eine ehemals sehr schöne Anbetung der Könige in Schlofs Braunfels zu sein. Die Kleidung der Könige

ist prächtig, das Goldgeräth sehr fein ausgeführt, namentlich das Horn des jüngsten schwarzbraunen Königs, der einen kurzen weifsen pelzbesetzten Mantel und grünliche Unterärmel trägt mit einem weichen Gehänge am Handgelenk, das der zweite König umfafst [263]. In der Rechten hat er ein abwärts geneigtes Liliensceptер. Der greise König trägt am Dusing einen krummen Säbel und um die Schultern einen Metallgürtel mit Behang. Das Kind greift nach einer Corallenkette in der Hand der Mutter. Der Engel hält einen silbernen Stern gegen das Strohdach. Leider ist das Bild durch Uebermalung so verdorben, dafs eine sichere Bestimmung des Stiles und der Zeit nicht möglich ist.

Zu den letzten Ausläufern der alten Schule gehört auch ein Bild des Antwerpener Museums (No. 515, Eichenh. H. 0,63 m, B. 0,18 m): der h. Leonhard unter röthlicher Architektur mit blaugrauer Wölbung auf Goldgrund.

Endlich findet sich ein ganz spätes Erzeugnifs dieser Richtung, schwächlich und grob in der Zeichnung, grell bunt in der Farbe, in der Pinakothek zu München (No. 2 Eichenh. rund D. 0,75 m); die h. Jungfrau im Himmelsgarten unter musicirenden Engeln thronend. Sie hält eine Rose in der R., das Kind auf ihrem Schoofse spielt auf einem Psalterium, das ihm ein Engel darreicht. Zwei Engel halten die Krone über ihrem Haupte; neben ihr stehen die hh. Katharina und Barbara, auf dem Rasen sitzen die hh. Agnes und Apollonia.

Das bedeutendste Werk dieser Zeit ist ein Wandgemälde über dem Altar in der Krypta von S. Severin (Taf. 37), das wahrscheinlich im Jahre 1424 ausgeführt ist [264]. Neben dem Crucifixus standen Maria und Johannes nebst sechs Heiligen in ähnlicher Haltung wie die Heiligen auf dem Bilde des Kölner Museums No. 54 (s. S. 145). Die Köpfe, das Einzige, was in dem Verfall noch zu erkennen ist, sind in grofsen Zügen lebenswahr gezeichnet. Maria, die in ihren Mantel gehüllt mit niedergeschlagenen Augen am Fufs des Kreuzes steht, hat die Augenknochen in scharfem Winkel über der breiten graden Nase und vollen weichen Mund. Die Thränen laufen ihr über die Wangen. Neben ihr steht ein heiliger Bischof, vielleicht S. Anno mit der Kirche Maria ad gradus auf der Linken, ein derber Rundkopf mit leisegebogener Nase. Ein anderer Bischof, wohl S. Severinus, mit länglich hagerem Gesicht sieht bedeutend vornehmer aus. Johannes hat weiche jugendliche Züge und schmerzerfüllte Augen. Die Apostel, unter denen Jacobus und Philippus,

sind in Schädelbildung und Ausdruck sehr verschieden: immer giebt der fliefsende Umrifs, welcher Backenknochen und Kiefer deutlich betont, ein lebendiges, von liebenswürdigem Ernst erfülltes Bild. Der Oberkörper des Heilandes ist zu klein, Arme und Beine sind übermäfsig dünn, aber der Kopf ist fein gezeichnet, nach unten zugespitzt mit eingefallenen Wangen. Die Augen sind im Tode geschlossen, die Brauen zusammengezogen, aber nicht mehr unnatürlich schräg gestellt. Die Nase ist an der Spitze gebogen wie bei der sterbenden Maria, die weichen halbgeöffneten Lippen sind schmerzlich gehoben, sodafs sich eine tiefe Falte von den Nasen-Flügeln abwärts zieht.

Vielleicht erklärt sich die Verkümmerung des Körpers dadurch, dafs der Raum für einen erhöhten Crucifixus nicht ausreichte und der Kopf den anderen Personen gegenüber nicht zu klein werden durfte. Der Faltenwurf ist einfach und edel. Die Umrisse sind mit rothbraunen Linien angelegt, die Farben nach einer Pause in Berlin sehr hell: Graublau, Gelbweifs und Grün auf rothem Grunde[265].

Ueber dem Gemälde ist von anderer Hand eine Veronica gemalt, von zwei Engeln gehalten, zwei andere Engel am Gewölbe tragen Passionswerkzeuge.

In dem Crucifixus und seinen Heiligen ist die eigenthümliche Formengebung Meister Wilhelms nicht mehr zu finden. Aber die Vorstellung von Würde und Anmuth, welche hier verkörpert wird, ist die selbe, die sich in den ersten Bildern seiner Schule offenbart. Blicken wir zurück, so sehen wir schon in den Gestalten der Heiligen neben dem Crucifixus der Suster vreydswant van malburgh auch die verschiedenen Charaktere mit leisen Zügen angedeutet. Auf dem grofsen Apostelbilde des Kölner Museums sind sie in weicher Modellirung deutlich ausgeprägt. Hier meinen wir fast noch die selben Menschen zu erkennen. Aber den schönen Köpfen ist fester Knochenbau und ausdrucksvolle Durchbildung, den Idealen der Schein wirklichen Lebens gegeben[265a].

VI.

Um diese Zeit kam ein fremder Maler nach Köln und schuf ein grofses Triptychon, das von zwei vornehmen Herrn[266] in die Laurentiuskirche geweiht wurde. Es hing dort am Ausgang unter dem Thurm. Das Mittelstück (Taf. 38) — jetzt im Kölner Museum (No. 63, Eichenh. H. 1,22 m B. 1,71 m) — enthält das Weltgericht. Die Elemente dieser Darstellung waren in der nordischen Kunst gegeben. Wir fanden sie zuletzt in einem Bilde des Sippenmeisters (Köln No. 59). Aber was dort nur eine durftige Andeutung für die Phantasie der Gläubigen war, ist jetzt zu voller Anschaulichkeit entwickelt. Den beherrschenden Mittelpunkt des Gemäldes bilden die drei himmlischen Gestalten. Christus thront in Strahlenglorie auf zwei Regenbogen. Mit der Rechten segnet er die Seligen, denen er den gnadenvollen Blick zuwendet, mit der Linken wehrt er die Verdammten ab. Auf jenem älteren Bilde war die Rechte schon erhoben und die Linke gesenkt, es fehlte die Geberde des Segnens: der Heiland zeigte nur die Wundenmale. Allein die segnende Rechte findet sich im Norden öfter, so schon in dem Stuttgarter Psalter des Landgrafen Hermann und in dem Weltgericht Rogiers van der Weyden in Beaune. Sie ist wohl von dem ursprünglichen Rex Gloriae beibehalten.

Die symbolischen Beigaben sind hier weggefallen. Die Gesichtsbildung ist derb, aber nicht unschön mit hoher Stirn, grofsen runden Augen, starkem Nasenknorpel und breitem Kinn, welches ein flockiger Bart umgiebt. Das dunkle Haar fällt wellig auf die Schultern. Ein braunrother Mantel, der über der Brust von einem prächtigen Monile gehalten wird, läfst den Oberkörper mit der Seitenwunde frei. Links kniet Maria betend in dunkelblauem Mantel. Sie hat ein herbes Matronengesicht mit grofser Nase und festgeschnittenem Munde, aus dem die grofsen Augen mit freudigem Ernst emporblicken. Hinter ihr schweben zwei anbetende Engel. Ihr gegenüber zeigt Johannes Bap-

tista bekleidet mit harenem Gewand und leuchtend grünem Mantel, ein scharfgezeichnetes Profil mit langen Locken und spitzem krausen Bart; bei Beiden breiten sich die Mäntel in weichen Bruchen auf der Erde aus. Die einfachen kräftigen Farben — Blau, Roth, Grün — heben die übergrofsen Figuren aus dem Gemälde heraus. Zugleich ist die räumliche Einheit gegeben, indem die beiden Furbitter auf den Erdhugeln knieen, zwischen denen die grofse Schaar der Verdammten an einer Kette herbeigefuhrt wird. Der Kunstler hat hier einen alten Zug der mittelalterlichen Malerei, dafs die Unseligen von den Teufeln wie Gefangene an einem Strick gezogen werden, sehr geschickt benutzt. Die dichtgedrängte Schaar, die in dem engen Thal aus dem Hintergrunde hervorkommt, macht den Eindruck einer unzähligen Menge und, dafs wir sie von vorne sehen, läfst uns alle Gefühle der Unglucklichen auf dem Wege zum Gericht erkennen. Hute und Turbane benutzt der Maler, sie zumeist als Juden und Heiden zu bezeichnen. Ganz vorne stemmt sich ein dicker Alter mit gefalteten Händen weinend gegen den Vormarsch, neben ihm fleht ein würdiger Greis in orientalischer Mitra; Andere ringen die Hande, die Meisten schreien in Verzweiflung; ganz hinten hebt ein Kahlkopf mit festen klugen Zugen die Hand wie beschwörend zum Weltrichter empor. Ueber der Schaar blasen zwei kleine Engel unter leichten rothbraunen Wölkchen auf gekreuzten Posaunen. Ein grofser Mann in rothem Judenhut, den ein grinsender Teufel an den Beinen vorausschleppt, macht den Uebergang zum Höllenraum; aber auch die Todten, die im Vordergrunde den Grabern entsteigen, werden zumeist der Holle zugefuhrt, sodafs die ganze Bewegung in der Mitte unten nach der Verdammnifs geht. Hier ist der ganze Raum durch dramatisch belebte Einzelscenen so reich und mannigfaltig ausgefullt, dafs man wiederum die ganze Menschheit zu sehen glaubt. Und doch sind es nur neun Auferstandene, deren Geschick in voller Deutlichkeit geschildert wird. In der Mitte fesselt die Blicke der gläubigen Beschauer — wie man heute noch täglich beobachten kann — die Gestalt eines feisten Alten, der auf dem Rucken liegend geschleift wird. Mit der Linken hält er den Geldsack fest, doch dessen Boden ist gerissen und die schönen Goldgulden rollen über die Erde: die wampigen Körperformen, der runde kurzgeschorene Kopf mit den kleinen Augen und dem Ausdruck kindischer Verzweiflung sind mit kunstlerischem Behagen auf einen grotteskkomischen Effect ausgearbeitet. Der reiche Fresser konnte in Köln ein besonders eindrucksvolles Beispiel fur die Vergeltung im Jenseits sein. Der haarige Teufel mit grofsen Ohren, der ihn hohnlachend

abschleppt, trägt auf der linken Schulter einen hageren Alten mit harten Zügen, der die Hände ringt. Weiter rechts trägt ein Anderer unter den Armen zwei Männer: der Eine faſst mit der Linken das Geweih des Teufels, mit der Rechten hält er den Becher, drei Würfel sind auf die Erde gefallen[266a]. Auf der anderen Seite kommen vier Todte aus den Gräbern hervor: eine hübsche jugendliche Frau, deren Schooſs das Leichentuch bedeckt, wird von einem scheuſslichen Teufel an den langen blonden Haaren aus der Erde gezogen. Behaglich grinsend packt dieser mit der anderen Hand das schwarze Haar eines kräftigen mit Lendentuch bekleideten Mannes, als wenn das Paar zusammengehörte. Weiter links strecken zwei Männer, die sich mit halbem Leibe aus dem Rasen erheben, die Arme zum Himmel empor. Ganz im Vordergrunde hat ein junger Mann das eine Knie schon auf die Erde gestemmt; er wendet sich mit ängstlich erhobenem Arme nach einem Scheusal mit fünf Gesichtern um, das die Krallen nach ihm ausstreckt, und greift krampfhaft in das Gewand des Schutz-Engels, der ihm unter die Achsel greift und mit der Linken den Teufel zurückscheucht. Ueber ihm wird ein bärenartiges Ungethüm durch einen Engel mit zierlichem Schild und Speer von dem Zuge der Seligen abgewehrt. — Die Himmelsburg ist ein gothischer Prachtbau in feinem Hellgrau ausgeführt mit dunklem Dach. Vor der Thorhalle empfängt S. Petrus in blauem Damastmantel die Seligen mit einem Chor musicirender Engel. Auch auf der Gallerie des Daches stehen die himmlischen Musikanten und in dem Eckthürmchen blicken Einige aus dem Fenster, wie es schon der Bildhauer des 11. Jahrhunderts, Giselbertus, in Autun geschildert hatte. Die musicirenden Engel am Himmelsthor kommen auch in der Miniatur des Kuno von Falkenstein in Trier vor. — Die Seligen steigen mit andächtig geeinten Händen in gedrängtem Zuge die Treppe zum Himmelsthor hinan, ganz vorn eine junge Frau mit hoher Stirn und aufgeworfener Nase, von einem Engel umfangen, der ihr zärtlich in die Augen blickt. Daneben wandelt ein jugendliches Ehepaar in entzückter Erwartung. Links führt ein freundlicher Engel einen Seligen an der Hand und lehrt ihn mit erhobenem Zeigefinger. Darüber sieht man eine Umarmung. Die Seitenstellung giebt bei Vielen Gelegenheit die aufgeregte Erwartung in den Mienen auszusprechen. In der Mitte erkennen wir nur die langen Haare und Zöpfe der zahlreichen Frauen, die Locken der Männer und die kahlen Mönchsschädel, durch die innere Thür neben einer Kaiserkrone, Papst-, Cardinals- und Bischofsmützen. Die Thüre krönt ein Relief: Gott Vater in stilisirtem von Engeln gehaltenem Wolkenrahmen.

Rechts ist die Hölle geschildert, ein Feuerschlund, auf dessen Grunde der alte gefesselte Teufel sitzt. Er sperrt den Rachen gegen die Verdammten auf, die ihm von wilden Dämonen mit glühenden Eisen entgegen getrieben werden, ganz vorne steht ein dicker Mönch und neben ihm eine vornehme Dame mit goldgewirkter Haube, dann Papst, Cardinal, König und Bischof. Die Stimmung, die das Constanzer Concil hervorgerufen, spricht sich in der Vertheilung der hohen Geistlichkeit an Himmel und Hölle aus. Sie alle krümmen sich schreiend und grau vor Angst vor den Flammen zurück. Der Papst hat auch die Fufse aufwärts gebogen. Von oben her wird noch eine Frau in den Haufen geworfen. Auf der ebenen Höhe über dem Abgrund erhebt sich das brennende Höllenhaus. Vor der Mauer liegt ein Mensch von drei Teufeln gehalten, ein Habgieriger, dem ein schwarzes Ungethüm glühendes Gold in den Mund schüttet. Dazu spielen zwei Teufel auf der Mauer Pauken und Trompeten. Ein Teufel mit grofsen Fledermausflügeln schleppt einen Verdammten herbei. Um einen Anderen kämpfen in der Luft zwei Engel mit einem grofsen Teufel, dem ein Genosse von der Zinne aus mit einer Forke zu helfen sucht. Ganz oben jagen zwei kleine Engel einen Teufel in den flammenden Thurm. — Den Himmel füllen sechszehn Engel mit den Passionswerkzeugen, links in der Mitte vor den Andern drei mit dem Zeichen des Menschensohnes.

Diese zierlichen Flügelwesen sind zu reizenden Gruppen geordnet. Das leuchtende Blau der Gewänder, welche die Körperlast mit flatternden Zipfeln verhüllen, und die röthlichen Töne der kecken Kinderköpfe beleben den Goldgrund, der dem Bilde die religiöse, die weltgeschichtliche Weihe giebt. Auf diesem Goldgrund heben sich die Ueberirdischen von der Menschheit ab. Alles Andere ist in matteren Farben gehalten: vorherrschend sind die röthlich-weifsen Töne der nackten Körper mit ihren graubraunen Schatten über dem grün und braunen Erdboden. Zur Linken überwiegt die helle Fleischfarbe neben den weifsen Engelkleidern, dazwischen blau-goldene Flügel mit Pfauenaugen, rechts hat man den unheimlichen Eindruck einer nächtlichen Feuersbrunst. Der grofse Teufel, den man dort von vorne sieht, zeigt gelbrothen Glanz in Rachen, Nüstern und Augen und rothen Feuerschein in seinem graubraunen Pelz und in den durchsichtigen Hörnern. Im Uebrigen ist dieses ganze Gewebe von mittleren Tönen mit zahlreichen kleinen Farbenspielen durchsetzt: so stehen die bunten Brokatstoffe der musicirenden Engel prächtig zu dem feinen Grau der gothischen Architektur, ebenso fein der hellbraune Becher des Trinkers

zu dem grünen Teufelsfell. Aber die Kunst des Coloristen ist nicht mehr darauf beschränkt, harmonische Accorde zusammenzustellen, sondern sie vereinigt die bunten Töne in den einzelnen Theilen des Gemäldes zu verschiedener Gesammtwirkung; in gleicher Weise hat der Zeichner, der den Vordergrund mit kühnen lebensvollen Gruppen gefüllt hat, es verstanden, die Composition in grofsen übersichtlichen Massen zu gliedern. Allerdings kam ihm der kleine Maafsstab dabei zu Statten. Die Figuren sind nur grade so grofs, dafs ein gutes Auge sie in der Höhe noch erkennen kann, und genau besehen ist die Behandlung der Körper etwas schematisch, die geschwollene Musculatur an Armen und Beinen ist weit entfernt von der Naturwahrheit der Niederländer. Verkürzungen sind nicht vermieden, aber zuweilen auch mifsglückt wie bei dem Manne unten links, der den einen Fufs auf die Stufe setzt, oder bei dem Auferstehenden, welcher den Kopf in den Nacken wirft. Durchschnittlich haben die Menschen grofse runde Köpfe, dicke Schenkel und dünne Arme mit groben Händen. Bei den Frauen liebt der Künstler runde Stirn und kleine aufgeworfene Nase; auch bei den Männern ist der Raum zwischen Mund und Nase etwas lang. Unter den Seligen finden sich ernste, kluge Gesichter: den Lieblingstypus des Malers zeigt der h. Petrus mit grofsen Augen, breiter Nase und weichen Lippen. Bei den drei gröfseren Gestalten in der Mitte wird das Verhältnifs unsicher, namentlich Christus erscheint zu klein gegen den hohen Oberkörper der heiligen Jungfrau. Sie sind auch durch die kraftvolle etwas harte Gesichtsbildung über alle Anderen herausgehoben. Im Uebrigen sind keine Unterschiede gemacht: während das Mittelalter die verschiedenen Regionen räumlich getrennt behandelte, stehen hier die Himmelsburg und das Höllenhaus auf irdischem Grunde. Es geht ein gleichmäfsig starkes Gefühl für Wirklichkeit durch das ganze Bild. Auch die Teufel sind von überzeugender Wahrheit. Die verschiedensten Elemente der Thierwelt, nicht nur Krallen und Klauen, phantastische Hörner und Ohren, sondern auch Pelz und Haut sind mit genialem Humor verwendet, um menschenähnliche, von menschlicher Bosheit beseelte Gestalten zu schaffen. Auch der Farbenschmelz, der den Thieren eignet, ist an ihnen nicht gespart: der Teufel, welcher die Dame mit der goldgewirkten Haube im Nacken fafst, hat eine blaue, am Bauche gelblich braune Froschhaut mit schwarzen rothen Augen. Die burleske Ausstattung dieser Thiermenschen stimmt zu dem grausigen Behagen, mit dem die Höllenpein geschildert ist.

Man kann wohl annehmen, dafs die Zeitgenossen den Humor

der Teufelsgestalten empfunden haben, denn von diesen gilt das selbe, was der Karthauser Dionysius (de venustate mundi II) von gewissen Thieren sagt: miramur quaedam ex quadam (ut sic loquar) convenienti ineptitudine et delectabili deformitate, quae vocantur ridicula.

Die natürliche Ergänzung zu diesen Schrecken bildet wiederum die naive Feststimmung der Seligen, die unter den Klangen der Engelsmusik zu den ewigen Freuden einziehen. Dafs sie nackt gebildet sind, ist der nordischen Ueberlieferung nicht fremd und entspricht dem allgemeinen Zuge nach Natürlichkeit. Das irdische Wesen ist nun abgestreift, allerdings nicht so ganz wie in den Kraftgestalten eines Signorelli: während bei den Verdammten die Vergangenheit des Einzelnen, die ihn hergeführt, nach Stand und Charakter angedeutet ist, sind auf der andern Seite — abgesehen von den Häuptern der Christenheit, — nur die allgemeinen Unterschiede von Alter und Geschlecht, geistlichem und weltlichem Stand durch den Kopfputz angegeben [267]. Der freundliche Empfang durch die Himmelsboten macht den Eingang in die Seligkeit noch anschaulicher. Um die selbe Zeit hat ja auch Fra Angelico seinen berühmten Engelsreigen geschaffen. Vielleicht wurden beide Maler durch die fromme Zeitstimmung geleitet, welche dem Schutzengel eine besondere Verehrung zuwandte [268].

Die Farbenwirkung wird erst vollständig, wenn wir im Geiste zu beiden Seiten die bunten tiefgetonten Flugelbilder sehen, die in Stadels Institut zu Frankfurt am Main aufbewahrt werden. Sie enthalten auf 12 Tafeln (jede H. 0,4 ^{m} B. 0,4 ^{m} Goldgrund, Lindenholz) die Martyrien der 12 Apostel, neben den Hauptpersonen immer nur die Henker oder den heidnischen Tyrannen mit seinem Gefolge.

1. S. Petrus (Taf. 39) mit dem Kopf abwärts gekreuzigt, am Himmel l. oben vier Engel mit einem offenen Buch [269]. 2. S. Andreas (Taf. 39) an ein schräges Krenz gebunden, davor den Proconsul Aegaeus mit seiner Gemahlin Maximilla. 3. S. Jacobus d. Ae. (Taf. 39) vor dem Könige Herodes mit dem Schwerte enthauptet. Ein Henker schürt das Feuer, ein anderer giefst Oel über den Apostel; r. steht Kaiser Domitian mit Gefolge. 4. S. Johannes in einem Kessel in Oel gesotten. 5. S. Philippus am Kreuze gesteinigt. 6. S. Bartholomäus vor dem Könige Astyages geschunden. 7. S. Thomas vor dem indischen Götterbilde mit Lanze, Schwert und Keule getödtet. 8. S. Matthäus vor dem Altar der h. Jungfrau mit Schwertern durchbohrt. 9. S. Jacobus d. J. von der Kanzel der Jerusalemer Gemeinde geworfen und mit Keulen erschlagen, l. steht

der Hohepriester mit einem Ritter, r. sitzen zwei Christen. 10. Die hh. Simon und Judas, vor dem persischen Götterbilde mit Schwert und Knuppeln getödtet. 11. S. Matthias, vor dem Altar mit der Axt erschlagen. 12. S. Paulus (Taf. 39), enthauptet, davor die tre fontane,

Die 12 Apostel waren hier als Helfer zur Seligkeit gewifs an ihrer Stelle, dafs man aber grade die Martyrien zu sehen verlangte, verräth wiederum den sinnlichen Zug in dem religiösen Gefühle der Zeit. Vor Allem sind die Henker mit übergrofser Naturwahrheit und Ausführlichkeit geschildert, sie stammen, wie es scheint, aus einer unerschöpflichen Fundgrube von grausamen und rohen Menschen und sind dabei ebenso wie die Zuschauer mit allem Raffinement in Kleidung und Bewaffnung in phantastischer Nachahmung orientalischer Costüme ausgestattet. Der Proconsul von Achaja kauert vor dem h. Andreas auf der Erde mit geflochtenem Bart, er trägt eine grüne pelzbesetzte Glocke über grünem Brokat, breitrandigen spitzen rothen Hut mit Hermelinfutter und graublauen Laschen, seine Gemahlin ist ganz phantastisch aufgeputzt mit weifsem Turban und ebenso ein junges Weib mit langen Zöpfen in bläulichem Kleide und gelbem Hermelinmantel, das ein nacktes Kind auf dem Schoofse hält, hinter dieser sitzt wieder eine zigeunerhafte Alte und in allen Gesichtern spiegelt sich der Eindruck, den die Predigt des Apostels auf das Volk von Patras macht. Die geistige Ueberlegenheit der Gemarterten kommt nicht grade in ihren Mienen zum Ausdruck, aber wohl in der würdigen Bildung der lockenumwallten Köpfe, wie auch der prächtige Faltenwurf der Mäntel sie von dem barocken Aufputz der gemeinen Menge abhebt; auf der Erde ausgebreitet geben sie den heiligen Gestalten eine bedeutende Unterlage, in welcher sich die eckigen Brüche des weichen Stoffes mit den Ringeln des Saumes mischen. Auffallend sind die dünnen Beine der Henker. Die Modellirung ist bei den nackten Figuren grade so unnatürlich wie auf dem Hauptbilde, die Ohren sitzen verschieden, am schwächsten aber ist die Zeichnung der Arme: bei S. Matthäus sind sie ungleich lang, S. Andreas hat zu kleine Hande. Aber die Gruppirung ist immer klar und ausdrucksvoll. Die Farben sind tiefer gestimmt als auf dem Mittelbilde, die saftigen Töne der Gewänder vereinigen sich — scheinbar zufällig — zu kräftigen Accorden. So hat bei dem Martyrium des h. Petrus der dicknasige Henker, der mit seinen weifsen Bartstoppeln, dem speckigen Hals und den gespreizten Beinen in der brutalen Haltung eine tolle Carricatur ausmacht, — einen gelben Rock mit orange

Schatten, weifse Hosen, weifs-rothe Strümpfe und schwarze Schuhe; der Mann neben ihm olivgrünen Rock; der die Beine schnürt, bräunlichen Kettenpanzer, lila Rock und gelbgrune Hosen. Die Engel in der Höhe bringen dazu das leuchtende Blau, das wir vom Weltgericht her kennen. Im Petruskopf ist der altchristliche Typus herrlich erneuert. Alle jene Farben aber sind auf dem Goldgrund mit dem meisterhaft wiedergegebenen Metallglanz der Rüstungen und Waffen und dem braunen Erdboden zusammengestimmt, wobei die graubraunen Schatten der Fleischtheile neben den scharfen weifsen Lichtern zuweilen fast den Eindruck des Helldunkels machen.

Das Weltgericht und die Flügelbilder sind ohne Zweifel von dem selben Künstler gemalt. Seine untersetzten Körper mit den runden Kopfen, die mit dem niederrheinischen Typus Nichts gemein haben, verrathen den Oberländer. Wir finden sie z. B. ähnlich auf sechs kleinen Bildern im Besitz des Reichstagsabgeordneten Dr. Marbe in Freiburg i. B.[270]: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Beschneidung und Krönung Mariä. Sie sind wohl zwischen 1420 und 30 entstanden und sollen aus der Gegend des Bodensees stammen, wahrscheinlich von der Schweizer Seite. Die anmuthigen Formen der h. Jungfrau und der Engel und die weichen Farben bekunden, dafs eine ahnliche Richtung wie in der Schule Meister Wilhelms auch am Oberrhein geherrscht hat, aber schon im Faltenwurf ist der weiche Linienflufs gebrochen und die derben Männerköpfe haben zum Theil ganz persönliche Prägung. Auch die oberrheinischen Miniaturen dieser Zeit, wie die Illustrationen des Gottfried von Strafsburg in Brüssel, haben einen frischen warmblütigen Zug und in der Richenthaler Chronik kommt das Sittenbild in den Constanzer Fleisch- und Fischbänken sehr lebendig zur Geltung. — Rheinabwärts finden wir eine merkwürdige Parallele in den Wandgemalden des Domes zu Frankfurt a. M. Sie schildern die Geschichte des h. Bartholomäus. Vergleichen wir die Marterscene: da sind die Henker in Frankfurt mit Metzgerschürzen ausgestattet, vorne knieen drei, welche die Haut abschälen, Einer hält den Kopf; hinter dem Tisch stehen Zwei, von denen der Eine das Messer schärft, der Andere hat den Messergriff zwischen den Zähnen, während er die Haut vom Arm abzieht, und ein Dritter arbeitet an den Füfsen. Links steht der König mit seinen Begleitern. Auf dem Kölner Bilde liegt der Heilige — nach der Legende ein kräftiger Mann mit dichtem schwarzen Haar — auf dem Bauch und wendet den Kopf nach der geschundenen rechten Schulter

um. Ein Henker in Kettenpanzer hält das Messer mit den Zähnen und zieht die Haut vom Arm, ein Anderer ritzt den linken Oberschenkel. Neben ihm steht der orientalische Tyrann in reicher Kleidung. Ganz vorne sitzt ein Alter mit geflochtenem Bart auf dem Boden und wetzt das Messer. Oben links hält ein dicker Mann die Pfefferbüchse, um die Wunden des Gequälten damit zu bestreuen, und hört mit fettigem Grinsen auf die boshaften Reden eines grausamen Nachbarn. Unter der Bank steht eine Wasserschale mit zwei Wetzsteinen. Die Aehnlichkeit mit dem Bilde im Dom fällt in die Augen. Auch sonst haben diese Wandgemälde, welche wahrscheinlich mit den Gemälden des Chorabschlusses i. J. 1427 entstanden sind, mit den Flügelbildern des Kölner Weltgerichtes Manches gemein, sowohl in den rohen Profilen der grofsen Köpfe und den dünnen Beinen als in der Tracht, den spitzen Hüten, Kopfbinden, Lederstiefeln und krummen Säbeln und der Henker, der den rechten Fufs vorsetzend sich umschaut, während er das Schwert einsteckt, würde in den Kölner Marterbildern eine gute Figur machen.

Die Aufsenseiten der Flügel des Kölner Bildes sind jetzt in der Pinakothek zu München (No. 3. 4. Holz H. 1,2 ^{m} B. 0,8 ^{m}). Auf jeder Tafel stehen auf schwarzem Grunde drei stattliche der Mitte zugewandte Heilige, links S. Antonius Eremita mit Stab und Glocke, S. Cornelius mit Kreuzstab und Horn und S. Magdalena (Taf. 40), rechts S. Catharina, S. Hubertus (auf seinem Buch den Hirsch mit dem Crucifixus zwischen den Hörnern) und S. Quirin von Neufs (Taf. 41). In dem gröfseren Mafsstabe kommen die kräftige Bildung der Gesichter und der reiche vornehme Faltenwurf erst recht zur Geltung. Die würdige Greisengestalt einzelner Apostel wiederholt sich hier in dem heiligen Eremiten, der Rundkopf mit der kurzen dicken Nase kehrt bei dem h. Hubertus wieder. Merkwürdig ungleich sind die Augen, bei S. Quirin und dem heiligen Bischof sind sie ganz in der Art Meister Wilhelms gebildet, sodafs das untere Lid herabgezogen ist [271], allein der Ausdruck ist in der durchgearbeiteten Umgebung ein anderer geworden, in dem faltigen Greisengesicht des heiligen Papstes leuchten sie wie verklärt. Immerhin hat der Künstler hier, wie es scheint, an die Kölner Ueberlieferung angeknüpft, auch das reizende Gesicht der h. Magdalena mit der feinen Nase und dem süfsen Munde erinnert ein wenig an Meister Wilhelms holdselige Frauenbilder. Die Zeichnung ist wieder unsicher: die Augen sind ungleich und der rechte Arm ist zu kurz. Die ganze Figur hat kein rechtes Verhältnifs zur gegenüberstehenden Heiligen und an Beiden ist der Oberkörper

etwas dürftig, bei der h. Catharina auch schief gezeichnet. Ebenso auffällig sind die Beine des heiligen Ritters: er ist im Uebrigen wieder eine prächtige Erscheinung mit der schwarzen Damastglocke über der Silberrüstung. Kleine Zeichenfehler fanden wir auch auf den Innenbildern, sie bekunden wohl die Jugend des Malers. Dagegen bewahrt er hier wiederum seine Kunst des Gruppenbaues: die schon durch ihre Mitra hervorragende Mittelfigur tritt jedesmal ein Wenig zurück. Dadurch schieben sich die drei Heiligen auf beiden Seiten ineinander und zugleich wird ein Platz für den Stifter frei. Diese tragen beide über dem vorne geknöpften Rock den vornehmen Tabart[272], der Mann zur Rechten hat auch Trippen. Das Gesicht ist nicht angenehm, allerdings auch übermalt. Der bräunliche Kopf des Andern ist mit der einen Hälfte im Helldunkel höchst lebendig ausgeführt. Er ruht auf einem reichgefranzten dunkel kirschrothen Kopftuch über blaugrauem Rock und hat trotz der gewöhnlichen Formen einen klugen lustigen Ausdruck[273].

Dafs dieses Werk in Köln Aufsehen erregen mufste, versteht sich von selbst. Bei dem selben Maler bestellte Elsa von Reichenstein, Stiftsfräulein von S. Cäcilien, ein Bild der heiligen Jungfrau (Taf. 42), jetzt im Erzbischöflichen Museum zu Köln (Eichenholz H. 2,105 m B. 0,99 m)[274]. Auf blumigem Rasen steht die Mutter Gottes vor einem Goldbrokat-Teppich mit olivgrüner Zeichnung. Sie trägt ein blaues Kleid mit weifsem Damastmuster und einen hochrothen Mantel mit Hermelinfutter. Das grofse ovale Monile vor der Brust ist — wie bei dem Weltrichter auf dem Bilde der Laurentiuskirche — geziert mit Perlen und Edelsteinen, die oben von einem Engel zusammengehalten werden. Ihr hellblondes Haar ist mit einer doppelten Perlenschnur und einem Kleinod geschmückt und fällt in welligen Strähnen bis über die Hüften herab. In ihrem rechten Arme sitzt aufrecht das segnende Christuskind: es ist mit einem feinen Hemdchen bekleidet, in das vor der Brust ein rothes Kreuz gestickt ist, und hält ein goldenes Kreuzchen in der Rechten. Die Mutter deckt mit der rechten Hand die gekreuzten Beine des Kindes und hält in der Linken ein Veilchen. Beide sehen herab auf die Stifterin, die in bescheidener Verkleinerung rechts unten kniet. Zwei reizende Engel mit erhobenen Flügeln blicken über den Teppich und oben in der hellblauen Luft singen drei kleinere rechts: haec est quae nescit thorum in delicto, gegenüber erscheint Gott Vater in den Wolken und spricht: in caritate perpetua dilexi te; in der Mitte schwebt die Taube des heiligen Geistes mit dem Spruch: haec requies

mea in saeculum saeculi. Auf dem Spruchband der Stifterin ist sicher nur der Anfang: dulcis de nato veniam michi virgo rogato.

Der prächtige Wurf des Mantels zeigt dieselbe Hand wie bei den Heiligen auf den Flügeln des Weltgerichtes, freilich auch die mangelhafte Zeichnung der Arme und Hände, nicht sowohl in der gezierten Haltung der Linken, welche der Zeitsitte entsprechen mag, als in der groben Bildung der Rechten, die auffallend breit mit dicken zugespitzten Fingern an das schmale Gelenk des kurzen Armes ungeschickt angesetzt ist, ebenso in dem steifen Hals und den flachabfallenden Schultern. Auch hier sind die Augen ungleich; dazu sind die Ohren bei der Madonna wie bei der Stifterin zu tief gesetzt [275]. Aber diese kleinen Mängel vergifst man über dem unschuldigen Zauber der ganzen Erscheinung. In solcher Pracht und Würde war die Mutter Gottes hier noch nicht erschienen, noch nicht in ganzer Gröfse so leibhaftig dargestellt. Die allgemeine Form, die grofsen Augen und der kleine Mund erinnern wohl an die weiche Schönheit Meister Wilhelms, aber die kurze Nase und die mächtig vorgebaute Stirn, die ja schon auf den Bildern in S. Laurentius wiederholt vorkamen, geben den Eindruck einer eigenen Persönlichkeit, die mit dem vollen Reiz jugendlicher Frische ausgestattet ist. Der feierliche Glanz des Goldgrundes ist durch den schimmernden Brokatvorhang ersetzt, über welchem der weifsblaue Himmel zu natürlichen Wolken ansteigt: der Hermelin, welcher dem Mantel die breiten weichen Falten giebt, und der kostbare Schmuck — sogar zwei Ringe an den Fingern [276] — umgeben die Mutter Gottes mit einer irdischen Pracht, mit welcher bisher nur die Heiligen ausgestattet waren. Auch das Christuskind mit seinen zarten Gliedern, seiner anmuthigen und sicheren Haltung, welche ihm die überirdische Würde verleiht, geht weit hinaus über Alles, was die Schule Meister Wilhelms je geschaffen hat. Das hübsche Köpfchen mit dem leise gelockten Blondhaar, dem allzu kleinen Stumpfnäschen und dem weichen Mündchen zwischen den runden Backen wiederholt sich bei den Engeln hier und in S. Laurentius. Die Bekleidung war wohl ebenso wie die alterthümlichen Spruchbänder von der Stifterin angeordnet. Die Taube des h. Geistes ist vortrefflich gezeichnet und Gott Vater zeigt die runden derben Formen, die dem Maler geläufig sind. Der Meister der Linienführung zeigt sich wieder in den entzückenden beiden Engeln, die mit hochgeschwungenen Flügeln in reizendem Gegensatz der Haltung über den Teppich blicken, wie in der zierlichen Sängergruppe der oberen Ecke. Auch hierin knüpft der Maler an die beste Ueberlieferung der alten Kölner Schule

an. Man möchte das selbe von der Farbe sagen, denn die weifslichen Töne der Gewänder haben Nichts gemein mit den tiefen Farben des Triptychons aus S. Laurentius, aber bei der Erneuerung des Bildes ist die Harmonie so mangelhaft gewahrt, dafs man über die Gesammtwirkung kein sicheres Urtheil hat[277].

Als die Madonna mit dem Veilchen in der Cäcilienkirche enthüllt wurde, sah die Kölner Malerzunft ein Werk, welches die schöpferische Kraft ihrer Kunst in überraschend neuer Weise offenbarte. Wir bemerken diese Wirkung in einer schwachen Nachbildung, die uns zugleich die Zeit des Bildes bestimmen hilft. Es ist die Arbeit eines untergeordneten Künstlers im Kölner Museum (No. 67 Eichenh. H. 0,99^{m} B. 0,71^{m}). Die h. Jungfrau steht vor einem grünen Damastteppich, darüber blauer Himmel mit goldenen Sternen. Sie hält auf dem linken Arm das grob aber kräftig gezeichnete Kind, das nach der Blume greift, die ihm die Mutter mit gezierter Handbewegung reicht. Die Gewänder haben breite weiche Falten[278]. Die nüchternen Gesichtsformen von Mutter und Kind zeigen nur, dafs die alten Vorbilder ihr Ansehn verloren haben. Dagegen hat der h. Hieronymus neben ihr, der als Cardinal gekleidet mit einem sehr unvollkommenen Löwen zur Rechten steht, einen runden Kopf mit kurzer Nase, in welcher der Eindruck, den der Stil des fremden Meisters machte, nicht zu verkennen ist. Vor ihm kniet ein Jurist in rothem Kleide, dessen Andenken das Bild geweiht ist. Er war nach der Inschrift 1431 gestorben. Danach ist anzunehmen, dafs die Madonna mit dem Veilchen um 1430 entstanden ist[279]. Ob das Alter der Stifterin zu dieser Annahme stimmt, könnte zweifelhaft sein. Elisabeth von Reichenstein wird 1452 als Aebtissin von Cäcilien genannt. Im Jahre 1475 war sie dort allein mit einer jungen Novize. Da beschlofs Kaiser Friedrich III. mit Zustimmung des päpstlichen Legaten, dafs die Nonnen des Klosters Weiher, das während des burgundischen Krieges abgebrochen war, S. Cäcilien eingeräumt und das weltliche Stift in ein Augustinerkloster verwandelt werde. Die Aebtissin schlofs dem Kaiser selbst das Thor und setzte der Unterdrückung ihres Stiftes lebhaften Widerstand entgegen. Sie appellirte in Rom, allein der Papst bestätigte die kaiserliche Verfügung und die hartnäckige Dame soll 1485 im Bann gestorben sein. Hier ist sie mit klaren, bestimmten aber mädchenhaften Zügen dargestellt, dem Anschein nach kaum mehr als 20 Jahre alt, und da die Eltern, deren viertes Kind sie war, 1402 schon verheirathet waren, wird sie wohl gegen 1430 gemalt sein[280].

Deutlicher noch zeigt sich die neue Schule in dem grofsen Altarwerke aus dem Kloster Heisterbach, das jetzt in einzelne Tafeln aufgelöst ist, wovon sich die meisten in der Pinakothek zu München befinden. Es war ein Schrein mit doppelten Flügeln. Auf den Aufsenseiten sieht man unter gothischen Baldachinen (No. 9 Eichenh. H. 0,9 m B. 1,5 m) den h. Abt Benedictus mit den Aposteln Philippus, Matthaeus und Jacobus minor und (No. 10 Eichenh. H. 2 m B. 1,5 m) den h. Abt Bernhardus mit den Aposteln Bartholomaeus, Simon und Matthias. Es sind würdige Gestalten, den Flügelbildern aus St. Laurentius von einem geschickten, aber mattherzigen Kunstler nachgebildet. Den Hintergrund bildet der Damastteppich, der fortan bei solchen Einzelfiguren üblich ist [281]. Darunter sieht man Reliquienschädel in vergoldeten Schreinen. Oeffnete man das erste Flugelpaar, so sah man auf der Innenseite und auf den geschlossenen zweiten Flügeln 16 Bilder:

1. (No. 11; wie die folgenden H. 0,98 m B. 0,72 m) Die Verkündigung. In den Wolken erscheint Gott Vater ähnlich wie bei der Madonna mit dem Veilchen. 2. (No. 12) Die Heimsuchung. Die matronalen Züge der h. Elisabeth erinnern an die h. Jungfrau auf dem Weltgerichtsbilde. 3. (No. 13) Die Anbetung des Kindes.

Hier kann man die Arbeit des Nachahmers mit einem Bilde (Eiche, H. 0,36 m B. 0,23 m) von der Hand des Meisters selbst vergleichen, das die Prinzessin Georg von Sachsen-Altenburg besitzt (Taf. 43). Da liegt das Kind auf einem weifsen mit Kreuzen gestickten Tuch unter dem zerfallenen Strohdach eines Schuppens. Vor ihm kniet Maria betend in tiefblauem Kleid und Mantel, das goldblonde Haar mit einer doppelten Perlenschnur geschmuckt. Sie hat die Gesichtsformen der Madonna mit dem Veilchen, etwas vergröbert. Hinter der Raufe sieht man Ochs und Esel, deren Köpfe zu kurz gerathen sind, in dem Fenster dahinter blaugekleidete Engel. Im Gebalk sitzen andere Engel und singen das Gloria in excelsis. Die Färbung ist ziemlich derb, sehr wirksam durch den Gegensatz des leuchtenden Blau mit den braunen Tönen des Bodens und der röthlichen Pfosten. Dagegen sind die Farben des Hintergrundes links weich und fein zusammengestimmt. Dort sehen wir die Hirten, welche die Botschaft des Engels hören: der Eine steht breitbeinig auf die Schippe gestutzt. Er trägt einen graubraunen Hut, welcher die derben Zuge des Gesichtes beschattet, und einen Rock in weichem Carmin. Zu diesem stimmt genau der Rock des vorderen Hirten mit blauweifsen Hosen, ledergelben Schuhen und Gurtel, der mit eingeknickten Knieen in die Höhe starrt. Ein Dritter in schmutzig grunem Anzug legt die Hand bedenklich an das Kinn. Hinter diesen

ordinären Gestalten zieht sich die Schafherde bis zur fernen Stadt, deren Thürme und Mauern am Horizont auftauchen. Der Erdboden ist vorn braun, dann braungrün, endlich gelbgrün, die Stadt graubraun mit weifsen Lichtern. Es ist also schon ein vertieftes Landschaftsbild gegeben, aber doch nur mit den einfachsten Elementen, wie es in den burgundischen Miniaturen dieser Zeit üblich ist, und darüber glänzt noch immer der Goldgrund. — Die Rückseite zeigt auf zinnoberrothem Grunde den Crucifixus, bräunlichgrau mit weifsem Lendentuch. Das Gesicht ist gewöhnlich. Auch Maria hat bräunlichen Teint. Sie tragt ein grauviolettes Kleid und weifsen Mantel mit blauen Schatten und blaugrünem Futter, Johannes dunkelgrünen Rock und carmin Mantel mit weifslich braungrauem Futter. Ganz oben erscheinen Sonne und Mond [281a].

Auf dem Bilde des Heisterbacher Altarwerkes in München ist die Darstellung vereinfacht: Engel und Hirten sind weggelassen. Die Gesichtsbildung der Jungfrau ist verallgemeinert, die Färbung matt geworden, aber das Kind ist grade so gezeichnet wie in Altenburg. 4. (No. 14) Die Anbetung der Könige. Maria sitzt nach rechts gewandt unter dem verfallenen Schuppen. Der älteste König überreicht knieend einen Kasten mit Goldmünzen, in den das Kind hineingreift, die beiden andern kostbare Becher. 5. (No. 15) Christus am Oelberg. 6. (No. 16) Christus erscheint dem h. Thomas. 7. (No. 17) Pfingsten. 8. (No. 18) Tod Mariä. — Dazu kommen in der Gemäldegalerie zu Augsburg: 9. Christus vor Pilatus. 10. Der Judaskufs. 11. Kreuzschleppung. 12. Himmelfahrt; — ferner, in Köln: bei Domcapitular Schnütgen: 13. Die Auferstehung; bei Bürgermeister Thewald: 14. Die Kreuzigung, am Fufse des Kreuzes kniet der Abt; — endlich im Museum: 15. Die Geifselung (No. 68) und 16. Die Grablegung (No. 69), s. Taf. 44.

Die Ausführung der Bilder ist verschieden, die Färbung durchweg hell und freundlich. Der rothgoldene Damastteppich ersetzt bei den meisten Bildern den Goldgrund. Die Kölner Ueberlieferung macht sich vor Allem in den länglichen Gestalten geltend, aber bei den Henkern der Geifselung in Köln weisen Gesichts- und Körperbildung auf das Vorbild der Martyrien aus S. Laurentius. In der Architektur ist hier nach niederländischer Art grauer Sandstein mit rothem Backsteingewölbe nachgebildet; dahinter ist der Damastteppich ausgespannt; im Nebenzimmer bei der Verspottung sieht man durch das Fenster blauen Himmel. Der Heiland hat nur eine entfernte Verwandtschaft mit dem Christus des Weltgerichtes, doch fällt hier wie dort die eigenthümliche Beleuchtung der Nasenspitze auf. Sie erklärt sich bei der Grablegung (Taf. 44), wo man den Heiland von der Seite sieht. Die dünne Nase mit dem starken Knorpel und die vorstehenden Lippen geben die selbe merkwürdig unschöne Linie, welche durch das Berliner Profilbild von Jan van Eyck und eine italienische Medaille bekannt geworden ist [282].

Vom Meister des Heisterbacher Altarwerkes ist auch die Kreuzigung mit Aposteln aus S. Laurentius in der Münchener Pinakothek (No. 6—8 Eichenh. H. 1,32 m B. 1,63 m u. 0,76 m), ferner der h. Mauritius im Germanischen Museum (No. 15 Eichenh. H. 1,8 m B. 1,2 m) und die h. Ursula im Kölner Museum (No. 70 Eichenh. H. 1,78 m B. 1,19 m); sie steht vor blauem Himmel in grü-

nem Kleid und Mantel, unter dem 4 Jungfrauen geborgen sind, in der Hand Pfeil und Palme. Das Ganze ist stark übermalt [283]. Endlich Christus vor Pilatus in der Sammlung Pelzer in Köln (früher im Vorrath der Berliner Galerie).

Wahrscheinlich ist von diesem Meister auch die Christnacht und Christus am Oelberg in der Münchener Pinakothek (No. 19 u. 20. Eichenh. H. 0,78 m B. 0,46 m) und in der Galerie zu Wiesbaden Gethsemane (No. 7 Eichenh. H. 0,76 m B. 0,45 m) und der Tod Mariä (No. 5 Eichenh. H. 0,78 m B. 0,42 m). Nahe verwandt ist die Verkündigung (im Hintergrunde Heimsuchung) im Kölner Museum No. 76 (Eichenh. H. 0,76 m B. 0,4 m). — Von einem geringeren Maler stammen fünf Bilder ebendort: No. 71 Kreuzigung, No. 72 Geifselung, No. 73 Kreuzschleppung, No. 74 Himmelfahrt, No. 75 Pfingsten (Eichenh. jedes H. 1,27 m B. 1,75 m).

Merkwürdig ist bei der Kreuzigung die Zusammenfassung verschiedener Scenen. Ganz links steht der blinde Longinus mit der Lanze und zwischen ihm und der h. Jungfrau ist die Entkleidung des Heilandes eingefügt. Auf der anderen Seite kommt gleich hinter Johannes Joseph von Arimathia mit dem Leichentuch und am Rande des Bildes sieht man den Sarkophag. Die länglichen Gestalten, die weiche Gesichtsbildung der Heiligen gehören noch der Kölner Ueberlieferung, unter dem Volk aber, das rechts vom Kreuze steht, sieht man ganz moderne Köpfe und vollständig zeigt sich der Umschwung des Geschmackes in den satten Farben auf Goldgrund, die mit Vorliebe zu gegenseitiger Ergänzung als Blau-Gelb, Violett-Orange, Kirschroth und Grün zusammengestellt sind.

Diese Bilder bekunden, welchen Einflufs der fremde Meister auf die Kölner Malerzunft übte. Es ist danach erklärlich, dafs auch die regierenden Herren ihm den ehrenvollen Auftrag gaben, das Altarbild für die Rathscapelle zu malen (Eichenh. H. 2,82 m B. 2,61 m u. 1,61 m). Die Capelle war i. J. 1426 an Stelle der Synagoge als Sacellum beatae Mariae Virginis in Jerusalem geweiht. Sie gehörte zum Sprengel von S. Laurentius [284]. Als Gegenstand der Darstellung waren an diesem Orte die Schutzpatrone der Stadt gegeben: die h. drei Könige (Taf. 45), deren Verehrung in Nordeuropa mit dem Namen Kölns verbunden war, und die beiden Heiligen, welche durch ihr Martyrium hier das Bürgerrecht erworben hatten, S. Gereon und S. Ursula (Taf. 46) mit ihren Genossen. Sie hatten der Stadt Macht und Ruhm verliehen und die patriotische Erinnerung an deren Geschichte lebte fort in der Verehrung dieser Heiligen. So wufste die Jungfrau von Orleans, dafs Carl der Grofse und der heilige Ludwig am Throne Gottes für Frankreich beteten und, als sie Paris erobern wollte, weihte sie ihre Waffen dem h. Dionysius »pour ce que c'est le cry de France«. In Köln waren noch im dreizehnten Jahrhundert die heiligen Märtyrer für ihre Mitbürger eingetreten. Als im Jahre 1268 »in der hilligen Moirennacht« der Adel der Umgegend im Bunde mit dem Erzbischof die Stadt überfiel, erschienen die heiligen Mohren und die elftausend Jungfrauen mit Fahnen und Kreuzen auf der Stadtmauer und segneten ihre Stadt Köln und auch ihre Bürger [285]. Der

Aufzug der Könige aus dem Morgenlande gab Gelegenheit die Himmlischen mit all der Pracht an kostbaren Stoffen und Waffen auszustatten wie sie damals der ritterliche Hof von Burgund mit den reichen Mitteln niederländischer Industrie entfalten konnte. Indem der Maler die heilige Jungfrau, der ja auch die Capelle geweiht war, in die Mitte setzte, wahrte er die ideale Haltung des Cultusbildes. Der Stall, die Thiere, selbst der heilige Joseph sind weggelassen. Die Könige knieen auf der grünen Erde, auf der sie ihre Huldigung dargebracht haben, aber die Mutter Gottes thront vor dem Goldgrund wie auf der Himmelswiese. Eine prächtige Krone beschliefst im Bogen das breite Oval mit den lichten Wangen und dem runden Kinn über dem vollen Halse — das alte Meister-Wilhelm-Ideal mit blühendem Leben erfüllt. Um den kleinen Mund glänzt ein verborgenes Lächeln, wie die Jungfrau in ruhigem Mutterglück auf das Kind herabsieht, das über ihrem rechten Knie auf dem Hermelinfutter des Mantels sitzt. Sorgsam hält sie es mit der gespreizten rechten Hand, während sein Füfschen in ihrer Linken ruht: es sitzt in reizender Sicherheit da mit seinen anmuthig gerundeten Gliedern, trotz seines pausbäckigen Köpfchens ein junger Gott! — Die Jungfrau trägt blaues Kleid und blauen Mantel und vor der Brust eine grofse Agraffe; diese ist wieder oben mit dem Engel abgeschlossen wie bei dem Weltrichter und der Madonna mit dem Veilchen, darunter aber sitzt Maria mit dem Einhorn. Hinter der Thronenden halten zwei zierliche Engel einen Brokatteppich, dessen kühle Farben, Grün mit Blumen und Vögeln in Blau und Silber, die rosige Gesichtsfarbe Marias hervorheben. In der Höhe schweben fünf andere Engel, von denen einer auf den Stern hinweist. Die Bügel und Blumen der Krone sind unmerklich seitwärts gebogen, sodafs die Taube auf der Spitze trotz der Neigung des Hauptes grade in der Mitte sitzt [286]. — Gleich neben dem Kinde links erscheint der herrliche Greisenkopf des ältesten Königs. Die vornehme gewölbte Stirn, die grofse gebogene Nase und die breite Unterlippe über dem wallenden weifsen Bart geben dem hagern Antlitz einen Ausdruck von ungewöhnlicher Energie und aus den tiefliegenden Augen strahlt die andächtige Begeisterung, mit welcher er das Heil der Welt begrüfst. Er kniet anbetend in carmin Damastrock mit breitem Gürtel, neben sich auf dem Boden das goldene Kästchen mit Geschenken. Hinter ihm steht sein Schwertträger, ein derber Krieger, der fröhlich lächelnd auf ihn niederblickt, dann — als Mittelpunkt der Gruppe — ein jugendlicher Mann mit krausen Haaren und schönen Zügen, der den Turban hält. Er wendet die Augen nach einem bartlosen höfisch

geputzten Ritter, der mit durchgedruckten Knieen, die Hand am Gurtel, gluckselig auf die Mutter Gottes blickt. Dahinter sieht man den Kopf des Fahnentragers und zwei andere Kopfe. Das ganze Gefolge zeigt hier wie auf der anderen Seite zurückhaltende Theilnahme, aber aus Aller Mienen leuchtet die Freude, das Ziel des langen Weges, das der Stern angekündet, erreicht zu haben. — Rechts kniet der zweite König, ein kraftiger vollbartiger Mann mit langem Schadel und runder Nase; er tragt eine grune pelzbesetzte Glocke und reicht einen Doppelbecher dar. Während er mit grofsen treuherzigen Augen ruhig das Kind ansieht, steht neben ihm der dritte König mit einem braunrothen eiformigen Becher höflich vorgebeugt, die Hand aufs Herz gelegt, mit dem Ausdruck innigster Verehrung in dem jugendlichen lockenumwallten Antlitz. Hinter ihnen kommt das Gefolge mit den Schwertern und Fahnen, in der Mitte wieder ein ältlicher Mann mit dem Furstenhut und ganz rechts ein phantastisch gekleideter Fahnentrager mit grofser krummer Nase. In seiner ganzen Erscheinung wie in dem krummen Schwert, das an feinen Goldketten hangt, ist die Erinnerung an den Orient ausgesprochen, die sich sonst am Meisten in den seltsam geformten Huten geltend macht. Die Hauptpersonen tragen die modische Kleidung der Zeit zwischen 1430 und 1450. Die Pracht der Stoffe und der Glanz der Metalle und Edelsteine sind bewunderungswurdig wiedergegeben. In den Gewändern der drei mittleren Figuren sind als Grundtöne wiederum — wie beim Weltgericht — Roth, Blau und Grün angegeben, diesmal kräftig und doch sehr weich. Das Carmin des greisen Konigs wird noch gehoben durch den grunen Mantel des Turbantragers, dessen Rock das Roth noch einmal wiederholt. Ebenso trägt der zweite König unter der grünen Glocke einen engen rothen Damastrock und rothe Hosen. Ein tiefes Blau im Rock des jungsten Konigs und in dem des Schwerttragers zur Linken giebt den Kopfen der beiden Knieenden einen dunklen Hintergrund und steht zugleich vortrefflich zu den dunkelbraunen Gesichtern. Im Einzelnen sind die Farben überaus fein zusammengestimmt. Der Fahnenträger rechts hat einen hellcarmin Mantel, der junge Ritter links ein weifses Ueberkleid mit grauen Schatten und einen Damastrock mit graublauen Blumen. So klingt die reiche Harmonie seitwarts in zarten Tönen aus. Einen ganz neuen Reiz aber erhält das Bild durch die Beleuchtung. In dem von rechts einfallenden Licht, das voll auf dem Körper des Kindes und den Köpfen der Hauptfiguren liegt, sind die Gesichter mit den aus S. Laurentius bekannten graubrauen Tönen bis zu tiefstem Rothbraun abgestimmt. So fullt die obere Reihe ein warmes

Helldunkel, über dem der Goldgrund aufsteigt, belebt von den jubilirenden blauen Engeln und den flatternden Fahnen der Könige; die eine ist dunkelblau mit Mond und Stern, die andere dunkelroth mit dem Mohrenfürsten, die dritte hellblau mit goldenen Sternen.

Auf dem linken Flügel steht S. Gereon mit der Fahne am Speer auf die Jungfrau blickend, eine ritterliche Gestalt in Jugendkraft und Stolz mit Goldpanzer und hellblauem Mantel, das goldene Knebelkreuz auf dem dunkelblauen Wappenrock. Hinter ihm drängen sich die Ritter der thebaischen Legion auf ansteigendem Grunde, sodafs man neben den Heiligen in einer Linie fünf hellbeleuchtete Köpfe sieht, dahinter sieben andere Köpfe oder Helme im Halbdunkel. Auch hier fällt das Licht von rechts und die Fensterkreuze spiegeln sich in den Rüstungen; unter den Frühlingsblumen des Wiesengrundes ist ein grofser Hirschkäfer abgebildet. — Auf dem rechten Flügel steht S. Ursula mit dem Pfeil in der Hand in rothem Kleid mit demüthig niedergeschlagenen Augen. Von rechts sieht Prinz Aetherius, ihr Bräutigam, auf sie mit bescheidener Verehrung; er trägt eine prächtige schwarze Damastglocke mit goldenen Blumen, über ihm flattert das Banner von England. Links füllt den Vordergrund eine junge Dame in reicher Modetracht. Sie hat einen langen Zopf und das scharfgezeichnete Profil zeigt die vorgebaute Stirn und die aufgeworfene Nase, die wir von den Bildern aus S. Laurentius kennen. Die übrigen Jungfrauen, von denen wir etwa 18 zierlich geputzte Köpfe sehen, haben alle rundliche Gesichter mit kindlichem Munde und fröhlichen Augen. Die Wiederholung des selben Typus in leiser Variation erhöht den Eindruck einer ungezählten Menge. Ganz hinten sieht man einige ernste Männergesichter, darunter Papst Cyriacus und Bischof Pantalus in tiefbrauner Farbe kräftig ausgeführt [287]. Die beiden Flügelgruppen, welche sich der heiligen Jungfrau zuwenden, sind auch äufserlich mit dem Mittelbilde zusammengeschlossen durch die reiche gothische Bekrönung und den Goldgrund, unter welchem alle die lieben Heiligen wie im festlichen Glanz des Himmelssaales vereinigt sind.

Ganz anders ist das Aufsenbild der beiden Flügel aufgefafst (Taf. 47). Da ist das Zimmer der heiligen Jungfrau naturgetreu geschildert mit der Holzdecke und dem Fliesenboden [288], rechts die offene Thür, an der Wand die Bank und davor der Topf mit der Lilie. An dem Betpult, vor dem die Jungfrau kniet, ist die Schrankthür geöffnet und die Bücher liegen davor. Alle Einzelheiten sind so sorgsam ausgeführt, dafs man wohl den traulichen Eindruck der Wohnstube empfängt, aber ein kostbarer Wandteppich von Goldbrokat mit

schwarzer Zeichnung — ähnlich wie bei der Madonna mit dem Veilchen — giebt dem Raum ein feierliches Ansehen und davor bilden die beiden schlichten Gestalten, der Engel mit den mächtigen Flügeln und die Jungfrau mit der abwehrenden Handbewegung unter der anfliegenden Taube, eine großartige Gruppe, auch in der Farbe! Auf der einen Seite die dunkelrothe Dalmatica des Engels, auf deren Goldsaum anbetende Engel gestickt sind, und die dunkelbraune Rückseite des erhobenen Flügels und dazu die matten weißen Töne des andern Flügels und der Alba, auf der andern das rothgoldene Haar der Jungfrau und der weiße Mantel mit bläulichen Schatten über dem dunkel blauen Kleide, das Alles giebt auf dem braunumrahmten Goldbrokat eine wunderbar vornehme Stimmung. Der Engel hält den Heroldstab von Bergcrystall in der Linken und mit beiden Händen Brief und Siegel der Verkündigung. Aus den bescheidenen Formen seines mädchenhaften Kopfes spricht Unschuld und Güte, während die anmuthigen Züge Marias von jungfräulicher Empfindung beseelt sind. Ihr jugendfrisches Gesicht verleugnet seine Herkunft nicht: zu Grunde liegt die Madonna mit dem Veilchen, aber alle Einzelformen sind leise umgebildet, der Umriß ist gerundet, die Nase feiner, der Mund voller geworden. Es ist kein überirdisches Ideal wie die Himmelskönigin auf dem Hauptbilde, denn die Verkündigung geschah dem irdischen Weibe. Doch auf diesen Augenblick des Erdenlebens fällt der Glanz der Gottheit und verklärt Gestalt und Empfindung der Gesegneten unter den Weibern [289].

Das Bild der Rathskapelle fand die verdiente Anerkenunng. Es wurde von geringeren Künstlern in kleinem Maßstabe nachgebildet und sein Ruhm überdauerte die Umwandlung des Geschmackes in der Renaissance-Zeit. Im Jahre 1501 ließ der Rath das Gemälde mit Damastvorhängen in den Stadtfarben, Roth und Weiß, versehen [289a]. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wird es von den Malern bewundert und auch im 17. war der Name des Künstlers noch bekannt [290].

Endlich hat man auf dieses Bild eine Notiz aus dem Reisetagebuch Dürers bezogen, welcher sich im Herbst 1520 einige Zeit in Köln aufhielt. Da heißt es: »item hab 2 weiss ₰ geben von der taffel auffzusperren geben die maister Steffan zu Cöln gemacht hat«, — und in der That lebte um die Zeit, da das Bild entstanden ist, ein angesehener Maler dieses Namens in der Stadt. Stephan Lochner von Constanz wird in den Schreinsbüchern zuerst erwähnt im Jahre 1442, da er mit seiner Frau Lysbeth eine Hälfte des Hauses Roggendorp (in der großen Budengasse No. 13) erwirbt. Nach zwei Jahren verkauft er

dieses Haus und erwirbt die beiden Häuser bei S. Alban, zum Carbunkel und zum Alden Gryne (in der Höhle No. 28). Dieser Besitz wurde mit einer Rente von 10 rheinischen Gulden belastet, 1448 wurde die Belastung abermals um 10 Gulden vermehrt[291]. In dem selben Jahre wurde der Künstler zum Rathsherrn erwählt. Ueber seine Herkunft giebt ein Schreiben Auskunft, welches der Kölner Rath am 16. August 1451 an den Rathe von Meersburg richtete[291a]. Danach hat unser purger meister Steffainmaler genant Lochner, eliger son Gorgen Lochners und Alheten Lochnerynnen gemeldet, dafs ihm von den genannten Eltern etliche Habe zugefallen sei[292].

Wenn also beide Eltern 1451 schon gestorben sind, kann der Maler nicht wohl vor dem Ende des 14. Jahrhunderts geboren sein. In Constanz fand er dann eine gute künstlerische Erziehung, denn die Malerei wurde dort eifrig betrieben. Die Maler bildeten 1430 mit den Kaufleuten die angesehenste Zunft. Diese Allemannen haben einen ausgesprochenen Sinn für die Wirklichkeit. Schon am Ende des 14. Jahrhunderts wird die Leinenindustrie dort in Wandgemälden dargestellt. Später giebt die Chronik Ulrich Richentals eine höchst lebendige Schilderung des Concils, in welcher auch die Fleischbänke und der Fischmarkt nicht vergessen sind. Das Concil brachte vielseitige Anregung. Unter Andern veranstalteten die englischen Bischöfe i. J. 1417 einen Aufzug der heiligen drei Könige: »das machten sie Alles mit gar köstlichen Gewand und mit grofsen goldenen und silbernen Gürteln«[293]. Um diese Zeit wird Stephan Lochner auf die Wanderschaft gegangen sein, denn die spätere Constanzer Malerei, wie sie in dem Wandgemalde des Münsters vom Jahre 1445 ausgebildet erscheint, hat mit seiner Kunst Nichts gemein[294]. Auch die schwäbische Art eines Moser in Tiefenbronn hat nichts Verwandtes. Wir sehen nur, dafs die Oberdeutschen um 1430 an frischem Naturgefühl den Kölnern überlegen waren. Aber am Oberrhein hatte man Verständnifs für das künstlerische Leben, das unter Philipp dem Kuhnen in Dijon erblüht war. Im Jahre 1418 liefs der Rath von Basel einen Kreuzgang nach der dortigen Carthause ausschmücken. Die Constanzer Maler waren schon früher nach Westen gezogen. 1408 bittet der Goldschmied Johann Wyetzinger den Stadtrath um einen Geburtsschein für seinen Sohn Johann, der sich in arte pictoris instructus in Nantes aufhielt[295]. Unter den Malern dieser Zeit steht Lochner am nächsten sein Landsmann Conrad Witz von Rottweil, der zwischen 1434 und 1446 in Basel und Genf arbeitete. Die Zeichnung ist freilich bei den beiden Kunstlern grundverschieden, desto ähnlicher die Farbe, namentlich in den

Bildern aus S. Laurentius. Beide haben das selbe glänzende Colorit mit dem leuchtenden Lackroth und Grün, die virtuose Behandlung der Waffen und Schmucksachen und die bräunliche Hautfarbe mit weifsen Lichtern.

Wenn Lochner gegen 1430 nach Köln gekommen ist, so wird das Bild in der Rathhauskapelle gegen 1440 entstanden sein [296]. In diesen zehn Jahren war mit dem Künstler eine Veränderung vorgegangen. Was er bei seiner Ankunft in Köln mitgebracht hatte, sahen wir im Weltgericht. Es war eine künstlerische Kraft, welcher die einheimischen Maler Nichts entgegenzusetzen hatten. Die Roheit seiner Marterbilder [297] war allerdings in Köln nichts Neues, aber daneben fand er eine Ueberlieferung, die in dem Geiste der Stadt fest begründet war: die Darstellung der Himmlischen in ruhiger Glückseligkeit, welche die Sehnsucht nach einer verklärten Welt mit einer weichen Sinnlichkeit vereinigte [297a]. Der derbe Oberdeutsche mufste sich dieser Stimmung anbequemen und erkannte die Aufgabe in der alten Richtung mit neuen Mitteln eine erhöhte Wirkung zu erzielen. Sein angeborener Schönheitssinn war schon in der klaren Gliederung und den abgerundeten Gruppen des ersten grofsen Werkes zu Tage getreten: die Engel bei dem Weltgericht und der Madonna mit dem Veilchen sind treffliche Beispiele reizvoller Linienführung. Jetzt setzt er seine ganze Kraft ein für die ideale Gestaltung der Mutter Gottes und des Christkindes und daneben breitet er nun die ganze Fülle seiner frohen Lebenserfahrung aus. Das ritterliche Gefolge der Heiligen besteht aus einfachen, zum Theil sogar recht gewöhnlichen Menschen. Auch den anspruchsvolleren Gestalten wie dem zweiten König und dem geputzten Schwertträger zur Linken fehlt das feste Gepräge, das eine tiefere Bildung giebt. Bei den biederen Kriegsleuten aus der thebaischen Legion liegt die Vornehmheit wesentlich in den Kleidern; dem jungen Manne mit dem Streithammer leiht grade dieser Gegensatz zwischen der unbeholfenen Natur und dem zierlichen Schmuck einen eigenen Reiz. Die heilige Ursula und ihre Gefährtinnen haben den einförmigen Ausdruck jugendlicher Naivetät, von welcher sich der durchgearbeitete Gelehrtenkopf des Papstes bedeutsam abhebt. Feinere Züge finden sich fast nur bei dem ältesten und jüngsten König und dem Turbanträger zur Linken. Die Farbe ist gegen die Art der Bilder aus S. Laurentius zu milderer Harmonie gedämpft, doch sind die vollen Töne auch im Halbdunkel nicht gebrochen.

Man hat in beiden Werken den Einflufs der van Eyck entdecken wollen, namentlich in der Verkündigung, und zweifellos hat der Künstler

vlämische Gemälde dieser Art gekannt. Allein bei der knieenden Jungfrau entspricht der Faltenwurf des Mantels, auf den man sich beruft, keineswegs dem der Verkündigung auf dem Genter Altar. Wenn die Falten hier anders gebildet sind als bei der Mutter Gottes des Mittelbildes, so hat dies seinen Grund darin, dafs das Hermelinfutter dort weichere Brüche macht als hier der leichte Wollenstoff. Man hat ferner einen Fortschritt erkennen wollen vom Mittelbild zum Flügel der Thebäer und von da zu den Aufsenseiten[298]. Aber der Flügel des heiligen Gereon ist besonders gut erhalten und zeichnet sich defshalb durch die eingehende Modellirung der Gesichter aus. Das ganze Werk ist nämlich sehr beschädigt. Wahrscheinlich hat es schon in dem ersten Jahrhundert nach seiner Vollendung durch Feuchtigkeit und Kerzendunst gelitten, denn es ist um 1568 von Arnold Bruin reparirt worden. Sachverständige schätzten die Arbeit auf 40 Thaler und der Maler erhielt 30, wobei noch eine Bufse mitgerechnet war, die seiner Frau Gertrud auferlegt wurde, weil sie den Richtern von der Gewalt mit trutzigen Worten begegnet[299]. Das Bild stand dann in der Raths-Kapelle bis gegen 1800. Nachdem der Gottesdienst in der Kapelle aufgehoben war, wurde es auf Veranlassung des Canonicus Wallraf geborgen und ins Rathhaus gebracht[300], von da im Jahre 1810 in die Agnes-Kapelle des Domes. Jetzt steht es dort in der Michaels-Kapelle. Damals hat der Maler Maximilian Fuchs das Ganze geputzt und die Vergoldung erneuert. Vielleicht war es, wie die meisten Bilder der Kölner Malerschule, seit zwei Jahrhunderten nicht gereinigt. Jedenfalls ist es einmal stark abgerieben. Dadurch ist die Modellirung der Gesichter hier und da geschädigt, vor Allem in den feinen grauen Tönen um die Augen. Hier mag Arnold Bruin schon nachgeholfen haben. Die Augen selbst sind ganz naturgemäfs und sehr lebendig ausgeführt: man könnte an eine Erneuerung denken, wenn nicht die selbe Behandlung auf dem Weltgericht in kleinerem Mafsstabe gegeben wäre. Am meisten gelitten haben die Frauengesichter auf dem Ursulaflügel, gut erhalten ist der Lockenkopf mit dem Rosenkranz. Hier ist auch das rothe Kleid der Heiligen stark verputzt, während im Uebrigen Gewänder und Rüstungen Stand gehalten haben. Unversehrt ist kein Theil des Werkes geblieben, die ganze rechte Hälfte des Mittelstückes ist mit Rissen bedeckt. Wie stark selbst der Gereonsflügel geputzt ist, sieht man an dem Schwertträger rechts, dessen Hand die dunkle Rüstung durchscheinen läfst. Hie und da sind einige kleine Retouchen angebracht, wirklich restaurirt ist nur der Kopf des greisen Königs und der Teppich hinter der Jungfrau.

Die Vorderseite der Flügel ist ebenfalls mit feinen Löchern übersät. Das Kleid der Jungfrau und der Mantel des Engels sind verdunkelt, bei diesem Hände und Flugel übermalt. Trotz aller dieser Mängel, welche die farbige Gesammtwirkung sehr beeinträchtigen, sind die Absichten des Künstlers doch noch in allen Einzelheiten zu erkennen und der Eindruck des Ganzen ist grofs und schön. Gerade an den besterhaltenen Theilen erkennt man den Unterschied von der vlämischen Malweise in der Behandlung der Haut, den braunen mit Roth, Grau und Weifs modellirten Händen und Gesichtern. Die Hautfalten an den Gelenken sind überall mit Braun und Weifs gezeichnet, aber Lochner ist weit entfernt davon mit peinlicher Sorgfalt die Natur abzuschreiben wie die van Eyck. Dagegen findet sich ein ähnliches tiefes Braun auf einem Bildnifs des Herzogs Johann von Burgund († 1419) in der Gallerie zu Besançon und die verschiedene Tönung mit Braun bei Männern und Grauweifs bei Frauen sehen wir später von Fouquet angewendet. Da Conrad Witz die Hautfarbe ähnlich behandelt, liegt die Vermuthung nahe, dafs Beide in einer französisch-burgundischen Werkstätte gelernt haben. Was Lochner am Meisten von den Vlamen unterscheidet, ist sein Mangel an Raumgefühl. Die Landschaft fehlt bei ihm ganz. Vielleicht erklärt sich dies daraus, dafs die Landschaft auch in den Constanzer Miniaturen fehlt [301].

Eine andere Schwäche des Künstlers verräth sich in seinen Christusköpfen. Die unschöne Bildung, die wir auf der Heisterbacher Grablegung fanden, konnte das Ideal Meister Wilhelms nicht ersetzen. Ganz unbedeutend ist der Crucifixus (Taf. 48) auf einem Bilde des Germanischen Museums in Nürnberg (No. 11 Eichenh. H. 1,05 m B. 1,89 m), das wenn nicht vom Meister selbst ausgeführt, doch aus seiner Werkstatt hervorgegangen ist. Unter dem Kreuze stehen Maria nnd Johannes und zu beiden Seiten zwei Heilige. Eine gekrönte Frau mit Palme und Buch — wahrscheinlich S. Ursula — gleicht durchaus den heiligen Jungfrauen des Dombildes; ebenso wiederholt S. Magdalena ungefähr die Heilige von der Aufsenseite des Weltgerichtes. Die heilige Dorothea trägt Rosen im Kranz, im Korb und in der Hand, der heilige Christoph ist elegant gekleidet, mit zierlichem Stab und trägt das Kind auf dem Nacken. Den Hintergrund bildet ein Damastteppich wie auf dem Heisterbacher Altarwerk. Unter dem Kreuz sieht man zwei Wappenschilder, darunter das der Kölner Familie von Dallem (Adolph von Dallem † 1464) [302]. Auffallend schwächlich ist die Bildung der Hände. Man könnte daher an eine frühe Arbeit Lochners denken, allein dagegen spricht die Be-

handlung der Gewänder, welche mit grofsen im Umrifs scharf vorspringenden Falten aufgerafft sind. Diese Manier zeigen die älteren Bilder Lochners nur in den ersten Anfängen ebenso wie die übertriebene Ausbiegung der Leiber [303].

Hieran schliefst sich nach dem Faltenwurf ein Altarwerk, von welchem nur die beiden Flügel erhalten sind, der eine in der Nationalgallerie zu London (No. 705 Leinwand auf Eichenh. H. 0,66 m, B. 0,58 m), der andere — in zwei Tafeln zerschnitten im Kölner Museum (No. 119 und 120 Eichenh. H. 0,91 m, B. 0,58 m). Die Innenseiten zeigen unter einer Spitzbogenbekrönung auf Goldgrund in Köln die heiligen Lucas, Barbara und Marcus, in London Matthäus, Katharina und Johannes Evangelista, auf den Aufsenseiten in Köln S. Ambrosius mit dem Wappen des Herzogthums Mailand im Monile vor der Brust, Cäcilia mit grünem Kranz, S. Augustinus, in der Hand ein pfeildurchbohrtes Herz: es waren also wie innen die Evangelisten, so aufsen die grofsen Kirchenväter dargestellt. Die Architektur des Kölner Aufsenbildes — gothische Sandsteinbogen und Backsteingewölbe hinter einer gemalten Bekrönung — ist im oberen Theil erneuert. Zu Füfsen des heiligen Ambrosius kniet der Stifter im Johannitermantel, Fr(ater) Henricus zeuwelgyn laicus mit einem Rosenkranz von Glasperlen. Sehr merkwürdig ist S. Lucas als Maler. In der Rechten hält er eine rothe oben zugespitzte Tafel, darauf ist eine Madonna gemalt mit dem Kind auf dem Arm, dem sie einen Apfel reicht, darüber ein Stern. Er trägt einen gelben Rock mit Pelzbesatz und grünem goldbeschlagenem Gürtel, an dem Pennal, Dintefafs und eine flache runde Schachtel hängen, dazu einen violetten mit weifsem Pelz gefütterten Mantel. Am Hals, Handgelenk und Füfsen kommt ein blaues Unterkleid zu Tage, auch die Mütze ist blau mit Aufschlag von weifsem Pelz. An den Füfsen hat er flache Trippen. Der Ochse, der ebenso ungeschickt gezeichnet ist wie auf dem Altenburger Bilde, hat rothgrüne Flügel. Der Kopf des Evangelisten hat einen gut bürgerlichen Ausdruck: es ist einer von den derben Rundköpfen des Malers mit grofsen intelligenten Augen, runder Nase, vollen sinnlichen Lippen und schütterem Bart, wahrscheinlich hat Lochner selbst so ausgesehen. — Auch bei den andern Heiligen bemerkt man, wie der Meister mit den künstlich abgestimmten Tönen spielt, man fühlt die Sicherheit und das Behagen, womit er neben den sich ergänzenden Farben auch nahestehende in gewagter Zusammenstellung verwendet. So hat der heilige Marcus, der als vornehmer Arzt gedacht ist, Mantel, Schulter-

tuch und Mütze feuerroth und dabei carmin Rock und blaugraue Strümpfe, sein Löwe die Flügel innen grün und aufsen blau, Barbara einen hellgrünen Mantel mit blaugrauem Futter und im rothblonden Haar einen Kranz von rothen und weifsen Rosen, der wohl eigentlich der heiligen Cäcilia zugedacht war. Diese hat ein feuerrothes Kleid und carmin Mantel mit grünem Futter [304].

Bei dieser Virtuosität ist es nicht zu verwundern, dafs fast jedes neue Bild ein anderes Colorit aufweist. Doch kann man wohl verfolgen, wie der Künstler die Lust an den starken Gegensätzen satter Farben immer mehr verliert. Bei einer kleinen Tafel des Kölner Museums, der berühmten »Madonna in der Rosenlaube« No. 64 Eichenh. H. 0,43 m B. 0,36 m), auf welcher nach altkölnischer Weise die Muttergottes im Himmelsgarten erscheint (Taf. 49), war schon durch den geringen Umfang möglichst einfache Färbung geboten. Das leuchtende Blau ihrer Gewandung und der perlgraue Ton im Gesicht und Hals wie in dem nackten Körper des Christkindes behaupten sich unter den lichten Farben ihrer himmlischen Umgebung. Sie sitzt vor der Rasenbank mit unterschlagenen Beinen auf einem dunkelrothen Kissen. Der anmuthig geneigte Kopf mit der hohen Krone zeigt die idealen Formen des Dombildes. Auf der Mantelagraffe sieht man wieder die heilige Jungfrau mit dem Einhorn. Hier hält Maria mit beiden Händen das Kind, dafs auf ihrem Schoofse sitzt. Es hat wohl ungefähr das selbe Köpfchen aber nicht entfernt die plastisch ausgearbeitete Haltung wie dort, wo es die drei Könige segnet. Die Zeichnung der Glieder erinnert an die geschwollenen Formen, die wir vom Weltgericht kennen. Der Mantel der Jungfrau breitet sich in weichen Falten über dem Rasen aus, dessen tiefes Grün eine feste Unterlage für die Mittelgruppe bildet. Diese Falten gleichen wieder denen auf den Marterbildern aus S. Laurentius, haben aber Nichts gemein mit dem Faltenwurf des Jan van Eyck, z. B. auf der Zeichnung der heiligen Barbara in Antwerpen. Um die Himmelskönigin bilden die Engel in hellen Kleidern einen bunten Kranz einfacher Farben: Blau, Carmin, Feuerroth und Gelb mit feinen Schillerfarben und sanftem Weifs und Graublau in den Flügeln. Auf dem Rasen sitzen zu jeder Seite zwei und spielen in kindlicher Glückseligkeit Orgel, Laute, Harfe und Mandoline. Hinter der Rasenbank blicken je zwei anbetend auf die Jungfrau, ein dritter links pflückt Rosen, ein anderer rechts bietet Aepfel aus einem Körbchen dar. Hinter ihnen spriefsen Lilien. Weiter oben schimmert der Goldgrund durch das zierliche Gerüst einer Laube mit rothen und weifsen Rosen. Darin liegt der mächtige

Nimbus der heiligen Jungfrau und über ihrem schönen Antlitz mischen die blauen und rothen Edelsteine und die mattschimmernden Perlen der Kaiserkrone ihren stolzen Schein in den fröhlichen Glanz der Frühlingsblumen. In der Höhe erscheint Gott Vater mit der Taube in goldenem alterthümlich stilisirten Wolkenkranz von Engelsköpfchen umgeben, in den Ecken ziehen zwei Engel einen rothgoldenen Vorhang auf, damit wir einen Blick thun können in die himmlische Seeligkeit [305].

Eine ähnliche Darstellung von einem Schüler Lochners besitzt der Prinz Wilhelm von Hessen in Darmstadt. Der Rasen, auf dem die heilige Jungfrau sitzt, ist von einer rothweifsen Mauer mit Thürmen und Zinnen eingefafst. Ein Gebetbuch liegt auf der Erde. Das Kind steht auf dem rechten Schenkel der Mutter in lila Röckchen mit weifsem Kreuz auf der Brust. Es legt die linke Hand mit einer Rosenknospe auf ihre Schulter und sie reicht ihm eine Centifolie. Sie ist mit weifsen und rothen Rosen bekränzt und hat weder die idealen Formen des Dombildes noch die persönlichen der Madonna mit dem Veilchen. Zwei Engel halten die Krone über ihr, andere schweben anbetend zur Seite. Ein Strahlenkranz ist rings um die Madonna in den Goldgrund eingeprefst. — Die Flügel haben als Hintergrund schwarzen Goldbrokat, auf dem linken steht S. Johannes Evangelista, blond, mit nackten Füfsen in carmin Rock und weifsem Mantel, den Kelch, über dem die Hostie schwebt, segnend, auf dem rechten S. Paulus in lila Rock und weifsem Mantel mit Schwert und Buch. Die Köpfe der Heiligen sind unverhältnifsmäfsig grofs. Das Schwert hat rothe Scheide und rothen Griff, was um diese Zeit Mode wird. Das Bild ist stark restaurirt. — Die Aufsenseite der Flügel zeigt die Anbetung des Kindes in der Art des Altenburger Bildes.

In der Composition der Kölner Madonna entfernt verwandt ist ein Bildchen in München (No. 5, H. 0,30 m B. 0,27 m), vielleicht Kopie nach Lochner [305 a].

Verwandt sind zwei kleine Bilder mit je einem Heiligen: S. Johannes Baptista und S. Maria Magdalena bei Geheimrath Prof. von Kaufmann in Berlin [306].

Die Arbeit eines Schülers ist eine „Christnacht“ im Pfarrhause zu Niederberg (Kreis Euskirchen), abgeb. in Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz IV, 4 S. 151. Das Kind liegt auf freiem Felde zwischen den knieenden Maria und Joseph, dahinter die Verkündigung.

Das letzte Bild, das uns von Lochner erhalten ist, zeigt noch einmal die wesentlichen Züge seiner Kunst, wie er uns die bekannten Gestalten der heiligen Geschichte in lebendiger Vertraulichkeit vergegenwärtigt und sie dabei doch aus dem täglichen Leben heraus in eine weihevolle Sphäre hebt. Es ist die »Darstellung Christi im Tempel« aus der Katharinenkirche der Ritter vom deutschen Orden [307] jetzt in der Gallerie zu Darmstadt (Eichenh. H. 1,36 m B, 1,22 m). In diesem Werke (Taf. 50) ist nicht sowohl religiöse als recht eigentlich kirchliche Stimmung ausgesprochen. Rechts vor dem Altar steht der greise Simeon und hält das Kind, das auf seinem Mantel sitzt. Er hat den durchgearbeiteten alten Kopf, den wir öfter bei dem Maler

fanden und trägt einen Damastmantel von zartester Färbung in ganz hellem weichem Carmin mit Gold, das Futter ist blau mit feinen goldenen Ringeln. Das Monile vor der Brust zeigt einen betenden Engel. Die Mitra ist nach orientalischem Muster gebildet wie bei dem greisen König auf dem Dombild und dem Heiden in der Mitte des Weltgerichts. Das Kind gleicht dem der Madonna in der Rosenlaube. Die heilige Jungfrau kniet mit zwei Vögeln in den Händen, den Mantel über den Kopf geschlagen und hat die selben Züge wie die Madonna mit dem Veilchen aber gealtert. Man sollte glauben, dafs dem Maler immer die selbe Frau, etwa Frau Lysbeth, neben der Staffelei gestanden hat, wie man das auf Holzschnitten des 15. Jahrhunderts sieht. Sie trägt ein blaugoldenes Damastkleid und einen blauen Mantel. Der Gegensatz zwischen diesem leuchtenden Blau und dem rothblonden Haar beherrscht für den ersten Blick das ganze Bild, in allen übrigen Theilen ist die Färbung überaus zart und duftig. So hat der grauköpfige Joseph einen röthlichen Rock und blaugrünliche Hosen. Wie er das Geldopfer aus der Tasche holt, steht er nicht viel würdiger da als einer der Hirten bei der Verkündigung in Altenburg. Im Mantel sind schon die vorspringenden Faltenspitzen sichtbar, die wir auf den späteren Bildern bemerkten. Das Mädchen hinter ihm mit dem Licht gleicht der heiligen Cäcilia auf dem Kölner Bilde. Die Frauen haben Ruschenhauben und an den Schläfen spitze Haarpuffen wie die vornehme Verdammte im Weltgericht. Links vom Altar steht die Prophetin Hanna mit erhobenem Zeigefinger. Der Altar selbst ist prächtig geschmückt. Dem Saum des Tuches ist eine hebräische Inschrift eingestickt. Das Antependium stellt das Opfer Isaaks dar, die Nischen des goldenen Aufsatzes füllen drei Statuen, in der mittleren sitzt Moses mit den Gesetzestafeln, eine vornehme Gestalt mit wallendem Haar und Bart und grofsartig fliefsender Gewandung. Drei schlanke Engel bilden die Bekrönung. Seitwärts werden zwei Lichter von zierlichen Metallarmen getragen, an denen zwei Täfelchen mit A und O hängen. Die Formen sind noch gothisch, auch in der Einfassung zu beiden Seiten des Gemäldes, aber der ganze Altarbau ist nicht mehr gothisch empfunden. Dahinter halten zwei Engel einen Brokatvorhang mit Vögeln und Blumen, ähnlich wie auf dem Dombild. Eine Anzahl der zierlichsten Engelgruppen belebt den Goldgrund mit Blau und Rothblond und ganz oben erscheint Gott Vater segnend von Engeln umgeben in geprefstem Strahlenkranz. Aber damit ist die Darstellung nicht erschöpft, denn rechts vom Altar steht der Stifter mit seinen Gesippen, ein Deutschordensritter in weifsem Mantel und röthlichem

Rock, unter dem ein blauliches Kleid mit Goldknopfchen vorsieht. Er trägt am Gurtel einen Dolch in goldener Scheide, in der Hand einen Rosenkranz und ein Papier mit den Worten[307a]:

Jhsv maria geit vns lon
mit dem Rechtverdig̃ ſymeō
des heltv̄ ich hy zeigen ſchoen
1447

Hinter ihm kommen die andächtigen Verwandten und vor ihm schiebt sich bis in die Mitte des Vordergrundes der Zug der Kinder nach der Gröfse geordnet. Sie tragen Kerzen, denn es ist Maria Lichtmefs und der Boden ist mit den winterlichen Stechpalmen bestreut. Das Christkind und die heilige Jungfrau, die in der meisterlichen Anordnung den Mittelpunkt des Bildes einnehmen, sehen auf die Kleinen herab. So treffen die Glaubigen mit ihren Heiligen, die Cultushandlung mit dem geschichtlichen Vorgang zusammen, wie die christliche Gemeinde in dem Jahreswechsel der Kirchenfeste die heilige Geschichte mit erlebt. Die Knaben sind vornehm gekleidet, mit Pelzbesatz und Trippen, der jungste hat einen weifs und grün halbirten Rock, andere wenigstens zweifarbige Kragen. Der Zweitälteste tragt am Gürtel Pennal und Dintefafs und ist durch die Tonsur zum Priester bestimmt. In den reizenden runden Gesichtern erkennen wir das Vorbild fur Lochners Engelsköpfe. Wir finden bei diesen Kindern wie bei den Erwachsenen, dafs im Grunde jeder Kopf eigenthumlich gezeichnet ist, und doch uberwiegt der Eindruck der Gleichfomigkeit, da die beliebten Formen, die kurze Nase, der weiche Mund und die runden Augen sich immer wiederholen[308].

In dem selben Jahre, als dies Gemalde entstand, wurde Lochner als Vertreter der Malerzunft in den Rath gesandt, 1450 wie ublich wiedergewählt aber dann in der Liste als verstorben bezeichnet. Da er nach dem oben erwähnten Schreiben des Rathes im August 1451 noch am Leben war, scheint er im Amt vor Weihnachten des Jahres gestorben zu sein, wahrscheinlich an der Pest, denn vor seiner Wohnung wurde ein Pestkirchhof angelegt und nach einer Erzählung, die mit grofser Wahrscheinlichkeit auf ihn bezogen wird, ist er im Hospital gestorben[309].

12

VII.

Als Stephan Lochner um das Jahr 1430 nach Köln kam, war die Erinnerung an Meister Wilhelm schon verblafst, die Ansätze zu einem neuen Stil waren — abgesehen von dem einen Wandgemälde in der Krypta von S. Severin — von geringer Bedeutung: kein Wunder, dafs die Zunftgenossen bald mit seinen Augen sehen lernten. Diese Wirkung dauerte noch in den ersten Jahren nach seinem Tode, aber es sind zumeist untergeordnete Kräfte, die in seiner Weise weiter arbeiten.

Im Todesjahre des Meisters 1451 ist ein kleines niederdeutsches Gebetbuch ausgemalt, das sich jetzt auf der Darmstädter Bibliothek (Mscr. No. 70) befindet[310]. Die Randleisten geben die stilisirten Blumen der vlamischen Illustratoren in vollendeter Schönheit, dazu natürliche Rosen und Nelken. Die Farben sind sehr zart: Weifsliches Hellblau, ganz feines Lackroth, Hellgrün, Gelb mit Orange, Lila und Feuerroth. In den selben hellen Tönen sind die Bilder ausgeführt, zuerst die Verkündigung auf einem ganzen Blatt, die übrigen als Füllung der Anfangsbuchstaben. Unter der Verkündigung sitzt in der Randleiste eine Dame in rothem Kleid und reichem Kopfputz und hält zwei längliche spitze Schilde: der erste ist von oben nach unten weifsblauroth getheilt, darüber eine Rebe gezeichnet, der andere hat drei rothe Hüte mit grünen Bändern auf Weifs, — wohl das Wappen der Hardenraths. Der Illuminator beweist seinen feinen Geschmack auch in den zierlichen Figürchen der Bilder. Eigene Erfindung ist ihm nicht gegeben, aber er hat die gröfseren Werke Stephan Lochners seinem Gedächtnifs eingeprägt. Die Darstellung im Tempel ist ein Auszug aus dem Darmstädter Bilde[311]. Maria kniet vor dem Altar, das Kind sitzt mit gekreuzten Beinen auf dem Mantel Simeons, rechts steht der Mann mit Kappe und Kopftuch, links Joseph und Hanna. Auf dem

Altar, über dem ein Baldachin schwebt, sieht man die Gesetzestafeln, dahinter ist der Tempelraum abgeschlossen durch eine Nische und zwei Fenster. Ebenso sind die Martyrien der Apostel alle in deutlicher Erinnerung an die Flügelbilder des Weltgerichts geschildert Die Gruppen sind vereinfacht, die einzelnen Figuren umgestellt oder ähnliche an die Stelle gesetzt. So liegt S. Bartholomäus auf dem Rücken wie im Frankfurter Dom und der Mann, der vorn auf der Erde hockt, zieht — sehr ungeschickt — die Haut vom Bein. Der Heilige blickt auf ihn. Hinter diesem stehen der König und sein Begleiter, ein Dritter schneidet am Oberarm und ein Vierter sieht zu. Die Figuren sind also für den kleinen Raum neu geordnet, aber die Lochnersche Composition liegt zu Grunde. So geht es bei allen Aposteln. Von den einzelnen Heiligen trägt S. Hubertus den Hirsch auf dem Buch wie auf der Aufsenseite des Weltgerichts. Die elftausend Jungfrauen sind wieder ein Auszug aus dem Ursulaflügel des Dombildes. Also die drei Hauptwerke Lochners waren dem Maler wohl bekannt. Daneben fehlt es ihm nicht an andern Vorbildern. Bei der Verkündigung sitzt Maria mit dem Gebetbuch auf der Erde und stützt sich mit dem Ellbogen auf die Bank, hinter der sich ein grofses Fenster öffnet. Die Stube mit grauen Wänden, hellbrauner gewölbter Decke und Fensterbrüstung und zart rothgrünen Fliesen ist sehr behaglich geschildert. Ebenso ist bei König David als Innenraum der Chor einer gothischen Kirche dargestellt. Der König kniet vor dem Gitter, das den Altarraum begrenzt, auf den Fliesen liegen Buch und Harfe. Die heiligen drei Könige sind prächtig ausgestattet, aber nicht wie auf dem Dombilde. Maria sitzt unter dem Sparrendach und das Kind greift in den Kasten, den der älteste König darreicht. Links steht der dritte König als Mohr, schwarz mit rothen Backen, in schwarzer goldgemusterter Glocke — wie Prinz Aetherius auf dem Dombild, — hellblauen Aermeln und Hosen und weifsem Turban. Die Flucht nach Aegypten hat hohe Bäume im Hintergrund, darüber blauen Himmel mit weifsen Wolken und der Esel ist gut gezeichnet. Bei der Heimsuchung ist wieder die Landschaft mit Fels und Flufs sorgfältig ausgeführt und Elisabeth in aufgesteckten Kleid, weifsem Unterrock, Schuh und Strümpfen mit lustigem Gesicht recht derb geschildert. Der Goldgrund ist verschwunden. Erdenluft umfängt die Heiligen. Die Vorbilder dieser Malereien brauchen wir nicht weit zu suchen.

Gemälde dieser Zeit sind zwei Tafeln im Germanischen Museum (No. 13 u. 14 Eichenh. H. 0,77 ^{m} B. 0,45 ^{m}) mit der Krönung

Mariä und der Darstellung im Tempel. Ferner eine Anbetung des Kindes in der Münchener Pinakothek (No. 21 Eiche. H. 0,99^{m} B. 0,99^{m}); hierzu gehört ein sehr ansprechendes Noli me tangere im German. Museum (No. 16 Eiche H. 0,98^{m} B. 0,98^{m})[311 a]. Christus hat noch den freundlichen Rundkopf der Schule Lochners mit hohem Schädel, grofsen Augen, weichen Lippen und flockigem Bart. In diesen Zügen schliefsen sich die Nachfolger Lochners ja auch an die alte Schule des vierzehnten Jahrhunderts an und so kommt es, dafs man in allen diesen Bildern bis nach Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts einen gleichmäfsigen kölnischen Typus zu finden glaubt. Magdalena aber, die vor der Felsenkammer kniet, in welcher der Sarkophag steht, zeigt schon eine längliche, etwas nüchterne Gesichtsbildung. Auch in den Farben ihrer Kleider: Carmin, Weifs und Blau kündigt sich ein neuer Geschmack an und hinter dem Baumgarten breiten sich die weiten Felder in grünlichgelben und bläulichen Tönen bis zu den hellblauen Thürmen, über die sich ein blauer Himmel mit weifsem Horizonte spannt.

Die Verkündigung auf der Rückseite kann die Erinnerung an das Dombild nicht verleugnen, aber die Gesichter sind sehr unbedeutend, die Farben wieder ungemein lebendig: kirschroth der Wandteppich, zinnober der Behang des Betstuhls, dazu grüne Dalmatica des Engels mit grünem Futter nnd grüne Flügel mit blauen Augen.

Dagegen sehen wir die Hand eines selbständigen Künstlers in dem Crucifixus des Kölner Museums (No. 97 Eichenh. H. 1,79^{m} B. 1,42^{m})[312]. Die Inschrift auf dem Rahmen lautet: Wernerus Wilmerinck de borcken psbiter majoris et huius eccliarum canonicus fieri fecit sacristiam de novo suis expensis pro memoria sua. Anno domini MCCCCLVIII. Orate pro eo. Hier hebt sich der Körper des Gekreuzigten in bräunlicher Färbung lebhaft vom schwarzen Grunde ab. Johannes trägt einen weichfeuerfarbenen Mantel, aus dem ein schwarzer Stehkragen hervorsieht, Maria ein hellcarmin Kleid und weifsen Mantel mit bläulichen Schatten. Die Falten haben jene scharfe Ausladung, die wir auf den letzten Bildern der Lochnerschule bemerkten und die ausdrucksvollen Gesichter derbere Formen, die auf eine neue Anschauungsweise hindeuten. Der Stifter hat ein sehr charakteristisches Priestergesicht.

Verwandt ist ein kleinerer Crucifixus im selben Museum (No. 119 Eichenh. H. 1^{m} B. 0,7^{m}). Die grofsen Augen und die bunten Farben erinnern noch an Lochner: Maria trägt ein zinnoberrothes Kleid und einen grünblauen Mantel mit grauem Futter, Johannes einen lackrothen Rock und gelbgrünen Mantel. Auch die Stifterfamilie hat

noch die runden Köpfe: es ist ein Vater mit 11 Söhnen und eine Mutter mit 8 Töchtern, darunter 4 Nonnen. Aber die Gestalten der Heiligen sind hier wieder länger geworden und der Crucifixus hat einen ernsten, fast vornehmen Charakter, wie ihn Lochner nicht kannte. Wir erkennen in diesen beiden Bildern deutlich den Einflufs der benachbarten Niederländer [313]. Er war bisher durch die geniale Persönlichkeit des Constanzers niedergehalten. Aber die neue Zeit verlangte nach einem neuen Ausdruck.

Wie das künstlerische Leben hier um die Mitte des Jahrhunderts nach den verschiedensten Richtungen drängte, zeigen die Sculpturen. Die grofse Verkündigungsgruppe in S. Cunibert, die 1439 geweiht wurde, ist ein bedeutendes Werk. In der hoheitsvollen Madonna ist die altkölnische Würde und Anmuth mit neuer Kraft und Fülle ausgestattet, der natürliche Reichthum des Faltenwurfes umhüllt einen herrlichen Körper und die ceremoniöse Bewegung des Engels ist eben so wahr wie ausdrucksvoll, ganz entsprechend dem vornehmen Gesicht, das eine Fluth goldener Ringellocken umwallt. — Während hier die Idealgestalten des vorigen Jahrhunderts in frischer Lebensfülle erneuert sind, klingt der Humor der gothischen Drolerien aus in den Kaminreliefs des Gürzenich. Der kleine Fries, in dem die untersetzten Figuren der lustigen Tanzer und Musikanten Kurzweil treiben, ist ein aufrichtiges Spiegelbild derber Wirklichkeit.

Was wir bei Stephan Lochner vermissen, ist die Landschaft. Seine farbigen Gestalten stehen noch auf dem Goldgrund über Zeit und Raum. Das genügte jetzt nicht mehr.

Auf einer grofsen Leinwand (H. 1,2 m B. 3,96 m) im Kölner Museum (No. 100), die um 1440 entstanden sein mag, ist das Leben Jesu in 30 kleinen Bildern ausführlich geschildert. Das grofse Mittelstück bildet die Kreuzigung in der bekannten Umgebung. Auf den meisten ist der Schauplatz nach der älteren Weise der Miniaturen angegeben, der braungrüne Boden an den Seiten durch zwei Hügel mit Bäumen und Büschen begrenzt; dahinter ist eine ferne Landschaft mit Bergen, Burgen und Städten in duftigem Blau angedeutet. Der Horizont ist weifs unter dunkelblauen Wolken. Auch die Innenräume mit gewölbter Holzdecke, offenen oder geschlossenen Fenstern sind anschaulich wiedergegeben, obgleich der grofse Richterstuhl in der Gerichtshalle recht ungeschickt hineingesetzt ist. Das ganze Werk ist flüchtig ausgeführt und stark erneuert, doch die geschickt componirten Gruppen füllen den Raum zwanglos aus und die lebhafte Bewegung aller Figuren verräth einen routinirten Zeichner.

Unter den Darstellungen sind einige, die wir bisher auf Tafelgemälden hier nicht gefunden haben. 1. Die Taufe im Jordan. Johannes giefst von links den Becher über das Haupt des Erlösers aus, rechts kniet der Engel mit dem Rock. — 2. Die Versuchung. Im Vordergrunde redet Christus mit dem Teufel, der mit grofsen Ohren, Schwanz und Klauen ähnlich wie ein antiker Satyr gebildet ist. Im Hintergrunde sieht man links Christus auf der Zinne des Tempels. Dieser ist als Rundbau in zwei Stockwerken gebildet[314], daneben ragen hohe Thürme auf; rechts stöfst Christus den Teufel mit einem Fufstritt vom Felsen. — 3. Erweckung des Lazarus. — 4. Einzug in Jerusalem. — 5. Abschied von der Mutter. Diese Scene, die hier zuerst erscheint, ist wohl den Passions-Spielen entnommen. Das heilige Paar bildet eine schönbewegte ausdrucksvolle Gruppe in einem Thal zwischen hohen Bergen, die von Thürmen und Mauern bekrönt sind. Maria hält die Rechte des Heilandes und legt vorgebeugt auch die Linke auf seinen Arm, als wenn sie ihn nicht lassen könnte. Christus wendet sich zum Abschied und erhebt nach der Mutter zurückblickend abwehrend die Linke. — 6. Abendmahl. — 7. Fufswaschung. — 8. Gang nach Gethsemane. Christus schreitet den Jüngern voraus und spricht: Myn sele ist bedruvet bis in den dot. — 9. Gebet am Oelberg. — 10. Ueberfall und Malchus. — 11. Gefangennahme. — In den folgenden Bildern sind die verschiedenen Berichte der Evangelien alle ohne Ausnahme verwendet. — 12. Christus vor Hannas (Evang. Joh. 18, 13). — 13. Vor Kaiphas der durch die Mitra als Hohepriester bezeichnet ist und das Gewand aufreifst. — 14. Vor Pilatus. — 15. Vor Herodes, der durch gebogene Nase und phantastischen Turban als orientalischer Herrscher gekennzeichnet ist. — 16. Christus, welcher das weifse Kleid trägt, das ihm Herodes angezogen (Evang. Luc. 23, 11), wird von Pilatus den Juden angeboten. — 17. Geifselung. — 18. Verspottung. — 19. Ecce homo. — 20. Pilatus wäscht sich die Hände. — 21. Kreuzschleppung. — 22. Dem Heiland wird in Gegenwart von Maria und Johannes der Rock ausgezogen[315]. — 23. Annagelung ans Kreuz. — 24. Kreuzabnahme. — 25. Grablegung. — 26. Christus vor der Hölle, die wieder als Thierrachen mit mächtigen Hauern gezeichnet ist, darüber die brennende Burg. — 27. Auferstehung. — 28. Himmelfahrt. — 29. Pfingsten. — 30. Weltgericht nach dem üblichen Schema.

Etwas fortgeschritteneren Stil zeigen 12 kleine Bilder im Kölner Museum (No. 105—16 Lwd auf Holz H. 0,23 B. 0,21). — 1. Verkündigung. — 2. Christnacht. — 3. Anbetung der h. 3 Könige (der Dritte als Mohr). — 4. Abendmahl. — 5. Gebet am Oelberg. — 6. Christus vor Pilatus. — 7. Geifselung. — 8. Kreuzschleppung. — 9. Kreuzigung (am Fufs des Kreuzes kniet der Stifter mit einem jungen Mädchen und seine Frau mit einer Clarissin). — 10. Kreuzabnahme. 11. Grablegung. — 12. Auferstehung. — Merkwürdig ist, wie die Composition zum Theil an dem alten Schema, ja an den älteren Costümen festhält, obgleich sich gerade in der Gewandung die neuere Weise geltend macht.

Die Stadt hatte damals unter äufsern und inneren Kämpfen schwer zu leiden. In dem geistigen Leben, das noch immer von der Kirche beherrscht wird, äufsert sich der Fortschritt nur in den reformatorischen Bestrebungen der Geistlichen. In der Litteratur wie in der Kunst macht sich in dieser Zeit eine Vorliebe für ausführliche Erzählung geltend. Erzählende Bilderreihen hatte auch die monumen-

tale ältere Kunst geschaffen, aber das Tafelgemälde beschränkte sich zumeist auf die Darstellung eines bedeutenden Vorganges, welche von der Phantasie des Beschauers mit reicher Empfindung ausgefüllt wurde. Jetzt war der Sinn für anschauliche Schilderung allgemein geworden und man verlangte nach ausführlicher Darstellung des Herganges mit allen Einzelheiten. Auch die Prediger suchten durch den Vortrag der Heiligenlegenden den weltlichen Romanen Concurrenz zu machen.

Eine Bilderreihe des Kölner Museums (No. 79 bis 93 Eichenh. H. 0,54 ^{m} B. 0,89 ^{m} bis 2,48 ^{m}) schildert die Legende der heiligen Ursula, wie sie durch die gefälschten Inschriften des Deutzer Custos und die dichterische Phantasie der seligen Elisabeth von Schönau ausgebildet war. Die Zeichnung ist ziemlich roh, aber bestimmt, die Erzählung lebendig und vor Allem der Schauplatz deutlich angegeben. Nur die runden Köpfe erinnern noch an Lochner. Die Tracht weist auf die fünfziger Jahre. Ursula trägt den beliebten lichtbraunen Golddamast mit dunkelblauem Muster.

1. Geburt der Heiligen. In dem breiten Bett mit rother Damastdecke und Vorhängen sitzt die Mutter in weifsem Nachtkleid — wie auf den älteren Miniaturen mit der Krone auf dem Kopf — und giebt das Wickelkind der Dienerin. — 2. Die Taufe in der Schlofskapelle. Diese ist dem Blick geöffnet, indem links das Thor, rechts ein Stück der Mauer stehen geblieben ist. — 3. Die Eltern weihen die Jungfrau im Gebet vor dem Altar, auf dem ein Gemälde — Crucifixus zwischen Maria und Johannes — mit rothem goldgestirntem Grund in grünem Rahmen steht, wie bei der Taufe. — 4. Der Heidenkönig sendet Boten aus mit der Werbung für seinen Sohn Aetherius, der hinter dem Throne steht. Die Kissen auf der Bank vor dem Fenster tragen in Stickerei die englischen Leoparden, gold auf rothem Grunde. — — 5. Ursulas Eltern empfangen die Gesandten vor dem Schlosse[316]. Das Wappen ist hier wie auf den andern Bildern in Flaggen, Fenstern und Kissen weifs mit 5 bis 8 Hermelinzeichen (niemals 11). — 6. Die Gesandten empfangen die Antwort „an den hogeborenen fürsten ind heren konynck van engelandt". — 7. Die heidnischen Jungfrauen, welche sich der Wallfahrt anschliefsen wollen, werden getauft, was allerdings der gewöhnlichen Ueberlieferung wiederspricht, — und Ursula besteigt das Schiff. Im Hintergrunde sieht man eine grofse Stadt mit vielen Thürmen, dann die Ufer eines Flusses, der aus den Bergen kommt, an seiner Mündung ein Dorf und einen Hügel, auf dem eine Schafheerde weidet. — 8. Ankunft in Tiel. Vor dem Thore stehen die jungen Leute, gothische Kirchen und Fachwerkhäuser sehen über die Mauer, die Flagge zeigt den Adler des deutschen Reiches. — 9. Ankunft in Köln. Das Schiff wird von zwei Pferden stromauf gezogen. Am Ufer stehen Kinder, die lebhaft an das Lochnersche Bild in Darmstadt erinnern (siehe oben, S. 175 bis 177). Man sieht die Hauptkirchen der Stadt an der Rheinseite, im Süden auf dem Greesberg das Haus der Sigilindis, welcher ein Engel die Ankunft der Heiligen verkündet. Das Stadtwappen hat unten ein weifses Feld ohne Verzierung. — 10. Ankunft in Basel. — 11. Ankunft in Rom. Ursula kommt in Hermelinmantel und Perlenkrone, hinter ihr Bischof Pantulus, unter den Jungfrauen erinnert

eine mit Stumpfnase und Zopf an das Dombild. Papst Cyriacus empfängt die Schaar umgeben von der hohen Geistlichkeit. Durch das Thor, das mit dem Schlüsselwappen geziert ist, sieht man in eine Strafse mit einem Bäckerladen, vielleicht nicht zufällig, da dies Gewerbe — wenigstens am Ende des Jahrhunderts — in der heiligen Stadt von Deutschen betrieben wurde. Ueber den Mauern sieht man Rundbauten. — 12. Dem betenden Papst erscheint ein Engel mit Spruchband über dem Altar, auf dem das Schweifstuch der h. Veronica zwischen Petrus und Paulus gemalt ist, wie es ja auch in Stichen und Holzschnitten öfter vorkommt. Das Gesicht ist ohne schmerzlichen Ausdruck. Der Maler hat auch schwerlich an eine bestimmte Kirche gedacht, sondern nur als das vornehmste Altarbild für den Papst die Veronica gewählt. Die ganze Darstellung entspricht nicht der gewöhnlichen Ueberlieferung, nach welcher der Papst durch eine nächtliche Erscheinung aufgefordert wird nach Köln zu gehen. Daneben ist die Taufe der Begleiterinnen Ursulas gemalt. — 13. Rückkehr nach Basel mit vielen kirchlichen Würdenträgern. — 14. Empfang in Mainz durch den Prinzen Aetherius. Hier ist eine weite Flufslandschaft gegeben, doch sind die Bäume noch sehr unvollkommen mit grofsen Blättern ausgeführt. — 15. Martyrium bei Köln. Die Hunnen sind mit Türkenwaffen ausgestattet. Den Hintergrund bildet wieder das Stadtbild mit Bayenthurm, S. Severin, Rheinthor, S. Catharina, S. Pantaleon, Carmelitern, Aposteln, Rathhausthurm, Grofs S. Martin, Dom, S. Kunibert. Der Westthurm des Domes hat Dach und Krahn, der Chorbau den goldenen Stern an der Westwand und den goldenen Dachreiter.

Weit höher steht eine Bilderreihe in der Ursulakirche[317], welche ebenfalls die Geschichte der Heiligen erzählt. Hier ist wirklich noch der Geist Lochners deutlich zu spüren, nicht allein in den Rundköpfen mit grofsen Augen und weichen Zügen und in der zierlichen Haltung der vornehmen Gesellschaft, die ganze Formengebung auch bei den niedern Leuten verräth seine Art. Aber Eines ist ganz neu: hinter den reichbewegten Scenen breitet sich eine weite mannigfaltig gestaltete Landschaft aus. Schon die Heimath der Heiligen giebt Gelegenheit die Meeresküste zu malen, die flache Ebene mit dem Blick auf ferne Berge und die Hafenstadt an der Flufsmündung. Dann kommt der Rhein mit seinen grofsen Uferstädten, Felsen und Dörfern und bei der Rückkehr nach Basel ist selbst der Versuch gemacht das Gebirge zu schildern. Aehnliches findet sich schon bei den besten französischen Miniaturen vom Anfang des Jahrhunderts, aber der Mafsstab des Tafelbildes giebt der Aufgabe doch eine andere Bedeutung. Die Perspective ist wie bei den Innenräumen etwas aufs Gerathewohl entworfen. Der Gesichtspunkt für die Landschaft ist mäfsig hoch genommen, wie er dem Wanderer auf den Uferhöhen geläufig ist, die Aussicht in die Ferne mit feinem Gefühl für die Luftperspective durchgeführt. Die Mittelgründe sind nicht immer richtig abgestuft und auch im Vordergrunde sind die Figuren meistens zu grofs. Allein man erkennt das Bestreben die Uebergänge auch in den

Farben herzustellen; der Maler verwendet durchaus kein Schema, aber er hat sich gewöhnt den zurücktretenden Mittelgrund durch ein Gebäude oder einen Felsen an der Seite zu markiren. Genaue Nachbildung der einzelnen Gegenden bezweckt er nicht, sondern giebt nur den allgemeinen Eindruck wieder, wobei der breite Wasserspiegel und die Fernsichten des Niederrheins wohl auch seine Erinnerung beherrschen. Er verräth überall seine Freude an den Uferbildern des heimathlichen Stromes und wie er uns mit offenen Augen durch die weiten Lande führt, giebt er die rechte Wanderstimmung für die wunderbare Geschichte von den fahrenden Jungfrauen.

Von den 29 Bildern sind jetzt 24 im nördlichen Querschiff (zum Theil falsch) zusammengesetzt, eines fehlt. Der Inhalt ist unter jeder Tafel in gereimten deutschen Versen angegeben. Auf den letzten beiden Tafeln steht oben am Rande: In den yaeren unss heren MCCCC und LVI wart dye legende bereytt. — guyrgyn van scherven und auf der andern Tafel ian van scherven [318].

1. Gebet der Eltern um Nachkommenschaft. Der Vater heifst hier nach dem Bericht der seligen Elisabeth Maurus. — 2. Geburt der Heiligen. — 3. Taufe. — 4. Weihe der Jungfrau. — 5. Berathung des Heidenkönigs mit seinen Grofsen. Der Kanzler dictirt die Werbung einem Schreiber, der in der Nebenstube sitzt. — 6. Ausfahrt der Gesandtschaft. — 7. König Maurus empfängt die Gesandten vor dem Schlofs. — 8. Sie überreichen ihre Botschaft. — 9. Ursula betet in ihrem Bett, bekleidet mit dem hellbraunen Damast. Der Engel befiehlt ihr, sich dem Prinzen Aetherius zu verloben. Das Schlafzimmer ist anschaulich geschildert mit der niedrigen Bank vor dem Bett, an der Wand ein Gemälde — Crucifixus zwischen Maria und Johannes mit schwarzem Grund in rothem Rahmen; durch das offene Fenster sieht man in die Landschaft, durch die Thür in ein anderes Schlafzimmer. — 10. Ursula erzählt den Eltern die himmlische Botschaft. Durch die romanischen Doppelfenster sieht man wiederum in die Landschaft, ganz rechts in eine Strafse mit hohen Häusern; vor einem steht ein Baum im Kübel, vor der Thür hängt ein Kessel über dem Feuer. — 11. Ursula besucht mit ihrem Vater die Zimmerleute, welche die Schiffe bauen: ganz vorne zeigen Aufseher und Werkmeister — etwas kleiner als die Hauptpersonen — ein fast vollendetes Boot, an dem gehämmert wird, weiterhin zieht sich links bis an das Ufer der Wald, in dem die Bäume gefällt sind, vier Arbeiter, welche sie behauen und zersägen, sind jedes Paar in kleinerem Mafsstab gezeichnet. So ist der Mittelgrund nicht übel ausgefüllt und über dem Wasser, das von Schiffen belebt ist, sieht man eine befestigte Stadt nicht weit von einem Flusse. — 12. Ursula und der Vater empfangen die 11000 Jungfrauen, an ihrer Spitze die heilige Pinnosa. — 13. Die Uebungsfahrten der Schiffe. — Die Segel haben das Wappen mit Hermelinzeichen. Wiederum ist die Verkleinerung der Figuren angestrebt, den Mittelgrund beherrscht von links her ein etwas ungeschickter Fels mit einer Burg; auf dem anderen Ufer reitet ein Jäger mit seinen Hunden, blaue Berge begrenzen den Horizont. — 14. Abschied von den Eltern. Eine der Jungfrauen trägt einen Kasten mit Kostbarkeiten ins Schiff, ein alter Diener ein Felleisen. Das andere Ufer ist wieder reich

belebt, man sieht Wagen und Pferd auf der Landstrafse, eine Kapelle auf hohem Berge und eine feste Stadt mit hölzerner Brücke. — 15. Ankunft in Tiel. Die Ufer sind steil und eine Felseninsel liegt im Flusse; die Verkürzung des Ufers ist nicht geglückt. Am Stadtthor, dessen Banner den Reichsadler zeigt, wird die Heilige, wie überall, von der Geistlichkeit empfangen, ganz vorne stehen vornehme Knaben in der bekannten Tracht. — 16. Ankunft in Köln. Am Thore steht Erzbischof Aquilinus mit Geistlichen und Knaben. Ueber der Mauer rechts sieht man das Haus der Sternengasse No. 3, wo der Engel der Heiligen in der Nacht die Fahrt nach Rom verkündet, über dem Flufsse das Heribertsmünster von Deutz. — 17. Ankunft in Basel. — 18. Ankunft in Rom. Papst Cyriacus empfängt die Wallfahrer, neben Ursula die Königin Gerasia von Sicilien und Bischof Pantulus von Basel. — 19. Taufe der Jungfrauen durch den Papst. Sie sitzen in hölzernen Zubern vor einer Halle, in welcher das Schweifstuch der Veronica hängt. Es zeigt das schwarze leidenvolle Antlitz des Erlösers. Hier ist also das wirkliche Tuch gemeint, das in Rom gezeigt wurde. — 20. Rückkehr nach Basel. Der Papst wird am Thor von der Geistlichkeit empfangen. Die Jungfrauen ziehen unter Felsen hin, zwischen denen ein Kloster im Walde liegt. — 21. Aetherius bittet seinen Vater ihn zu entlassen. — 22. Abschied der Jungfrauen von Basel. In der Ferne sieht man die Stadt mit der Rheinbrücke. — 23. Der Erzbischof von Mainz empfängt Aetherius und sein berittenes Gefolge. — 24. Ursulas Ankunft in Mainz Gegenüber sieht man die Mündung des Mains zwischen Dörfern und Feldern. — 25. Taufe des Aetherius im Mainzer Dom. — 26. Abschied von Mainz (Taf. 51). Ursula wendet sich, wie sie die Leiter zum Schiff betritt, während Aetherius sie mit beiden Händen zu sich zieht. Die umstehenden Frauen drücken Erstaunen und Theilnahme aus. Da man nicht annehmen kann, dafs die Heilige zögert, den Weg zum Martertode zu beschreiten, so ist die Bewegung wohl als Scheu der Neuvermählten zu erklären. — 27. Die Schiffe fahren hart am Ufer unter dem Felsen von Ehrenbreitstein (Taf. 51). Ein weifser Jagdhund, ein Bauer, der den Esel treibt, und ein Reiter geben die Verkürzung des Felsens sehr unvollkommen an, zumal die Schiffe dazu in keinem Verhältnifs stehen. Am andern Ufer sieht man Coblenz. — 28. 29. Das Martyrium der Elftausend ausführlich geschildert. Die Metzelei erstreckt sich über eine weite Uferstrecke. Ursula stirbt im Verein mit Aetherius. Auf der ersten Tafel verbirgt sich ganz links die h. Cordula unter einem Boot.

Das erste Stück einer ähnlichen Bilderreihe besitzt der Domcapitular Schnütgen in Köln: die Eltern der h. Ursula im Gebet vor dem Altar, auf dem ein Bild in rothem Rahmen, eine Verkündigung, steht, darüber eine Statuengruppe, Crucifixus zwischen Maria und Johannes.

Wenn wir in den Ursulabildern von 1456 auch im Allgemeinen noch die Trachten des Dombildes wiederfinden, so ist doch eine luxuriose Ausschmückung der Mannerkleidung zu bemerken. Vorherrschend ist der knappe kurze Rock mit Pelzbesatz und Stehkragen, am Gürtel hängt der kurze Dolch. Der höfische Stutzer aber trägt ein- oder mehrfach geschlitzte Aermel, um den Hals eine goldene Kette und am Knie Stickerei in Buchstaben [319]. Selten ist die getheilte Farbe, die auch schon auf der Bilderreihe des Museums vorkommt.

Ganz die selbe Tracht findet sich nun auf einem Werke, wel-

ches einen überraschenden Einblick in die künstlerischen Verhältnisse dieser Zeit gewährt. Es sind zwei Tafeln, wahrscheinlich Flügelbilder eins Altarwerkes, die jetzt zerschnitten sind: drei Stücke befinden sich im Kölner Museum (No. 94—96 Eichenh. H. 0,8 m B. 0,93 m), eins im Germanischen Museum zu Nürnberg (No. 14 H. 0,82 m B. 0,9 m)[320]. Das Ganze ist eine flüchtige Wiederholung des Dombildes. Auf dem rechten Flügel ist oben das Mittelstück, unten der Ursulaflügel nachgebildet, auf dem linken der Gereonsflügel zweifach benutzt, indem einmal S. Mauritius, das andere Mal (in Nürnberg) S. Gereon als Hauptperson erscheinen. Noch einmal leuchten die fröhlichen Farben der Lochner-Schule auf goldenem Grunde. Die Ritter und Frauen sind flott gezeichnet, etwas geziert und übertrieben in der Bewegung, die Gesichter ziemlich grob und oberflächlich gebildet, meistens schon länglich oval. Da das Mittelstück hier dem Gereonsbild gegenübersteht, ist die thronende Madonna nach rechts gerückt und der zweite König auf die linke Seite gestellt. Alle diese Aenderungen sind ganz willkürlich und ohne viel Ueberlegung gemacht. Die h. Jungfrau hält in der Linken eine weifse Nelke, der kniende König trägt einen grofsen Schellengürtel, der Schwertträger über der Brust eine doppelte Goldkette mit Antoniterkreuz. Unter den Stoffen wird auch hier der lichtbraune Golddamast mit dunkelgrüner oder rother Zeichnung als besonders vornehm verwendet.

Auf den drei anderen Stücken sind die Flügeldarstellungen des Dombildes in die Breite gezogen. Die h. Ursula ist nur von den Jungfrauen und dem Bräutigam begleitet. Dieser trägt ein Kleinod auf der linken Brust an einem rothen Faden und am Knie gestickte Goldbuchstaben. S. Gereon ist mit zwei Begleitern wiederholt, die sich auf Schwert und Streithammer stützen; sechs andere Ritter sind dazu erfunden, unter ihnen drei Mohren. Offenbar sind die Mauren gemeint, die in der Gereonskirche verehrt werden, und schon die dunkle Tönung im Hintergrunde des Dombildes konnte zu dieser Auffassung führen. S. Mauritius hält seine Fahne, den goldenen Adler in grünem Felde. Er trägt Goldrüstung ohne Helm und Waffen und reicht mit theatralischer Bewegung einem der Begleiter die Hand. Von diesen sind drei dem Dombild entnommen, unter ihnen der jugendliche Kranzträger, der wiederum ein Kleinod auf der Brust trägt. Sieben Andere folgen, Einer trägt ein rothweifses Tuch, die Farben der Stadt, über der Rüstung. Die Erhaltung der Bilder ist mangelhaft, Vieles retouchirt. In Nürnberg ist der eine Mohrenkopf erneuert.

Wendet man die Tafeln, so sieht man eine Verkündigung in

ernsten Farben, die beiden grofsen Gestalten fest und klar gezeichnet, offenbar von einem vlamischen Künstler aus der Schule der van Eyck. Der Engel tragt braunen Damast mit Schwarz und Gold und weinrothem Futter, seine Flügel sind braun-roth-gelb-oliv mit Pfauenaugen, die heilige Jungfrau hat dunkeloliv Kleid und weinrothen Mantel mit gelbgrunem Futter. Der Engelskopf mit braunen Ringellocken ist von schlichter Anmuth: ein offenes Gesicht mit freien hübschen Zügen. Weniger anziehend ist der nüchterne Kopf der Madonna (in Nürnberg). Sie hat gelbe Gesichtsfarbe mit braunrothen Schatten und geschlitzte Augen. Ihre linke Hand blättert im Gebetbuch, die rechte erhobene ist etwas hölzern, weit besser die des Engels. Es war kein bedeutender Künstler, der diese Rückseite ohne besondere Sorgfalt ausgeführt hat, aber er bringt die sichere Hand und das scharfe Auge des Niederländers mit. Das Zimmer ist eingehend geschildert: der Fufsboden hat die selben Farben wie die Engelsflügel; auf dem Tisch neben der Jungfrau stehen rechts Schachtel, Buchse, Flasche und Bücher, links ein kleiner geflochtener Arbeitskorb mit einer Scheere und zwei Wollknäueln, in deren einem die Nähnadel mit Faden steckt; daneben liegt ein Fingerhut und eine Korallenkette mit Medaillon, auf der Bank steht ein Kissen mit einem gestickten weifsen Hasen in einem Blätterkranz, ganz wie auf den Ursulabildern. Hinter dem Kopfe der Jungfrau sieht man durch das Fenster ein Schlofs am Berge, hinter dem Engel ein Flufsthal mit hohen Hügeln wie von der belgischen Grenze. Durch das Fenster links sieht man in ein Dorf und durch die Thür auf ein hohes Haus mit Treppengiebel, aus dessen Thür ein Hund kommt. Davor ist die Heimsuchung gemalt. Elisabeth hat die burgerliche Tracht, die wir zuerst im Darmstädter Gebetbuch fanden: das rothe weifsgefütterte Kleid über dem rothbraunen Unterrock aufgenommen; sie sitzt auf einer Rasenbank und legt die Hand auf den Leib der vor ihr stehenden Maria. Die Gruppe ist flüchtig gezeichnet, mit hellen Lichtern nach aufsen abgesetzt. Die Tafeln sind von Eichenholz, aus mehreren Stücken zusammengesetzt und mit Leinwand überzogen.

So hatte also um das Jahr 1456 ein Kölner Maler, welcher gewandt und leichtfertig Lochners Art forzusetzen suchte, einen vlämischen Gehülfen, der seine heimische Kunstweise in fester Schulung hier bethätigte.

Die grofsen klaren Linien des Niederlanders mufsten auch ein stumpfes Auge fesseln. Am auffallendsten aber war der Unterschied in der Farbe: wahrend die Innenseiten ganz bunt in hellen heiteren

Tönen ausgeführt sind, ist die Verkündigung dagegen ernst im Ton auf tiefes Roth und Braun gestimmt. Offenbar beruht dieser Gegensatz auf einer Veränderung in der Malweise. Während bei den Kölner Heiligen noch die einfache alte Tempera angewendet war, hat der Schüler Jan van Eycks bereits den starken Zusatz von Oel, durch welchen alle Farben dunkler geworden sind. Das sieht man auch an dem Kreidegrund, der auf der Innenseite sein glänzendes Weifs behalten, während er aufsen überall die Farbe angezogen hat. Und auch die Farben selbst sind wesentlich verändert, da die hellere Untermalung mit den Lasuren der Oberfläche zusammen wirkt. Welche Vortheile dieses neue Verfahren für den Künstler hatte, mufste den Kölnern bald zum Bewufstsein kommen [320 a].

Dafs auch andere Maler aus den Niederlanden hierherkamen, beweist eine Bilderreihe der Brüsseler Gallerie (No. 57—64), in welcher ein Schüler Rogiers die Kölner Kirchen von S. Aposteln und S. Severin im Städtebilde des Hintergrundes verwendet hat.

Zunächst macht sich der Einflufs dieser Fremden in der Zeichnung geltend, namentlich in den Gewändern, wie wir schon oben bei einem Werk von 1458 aus der Schule Lochners gesehen haben.

Hierher gehört auch ein Pietà (E. H. 0,74 B. 0,63), früher bei H. Lempertz sen. [321]. Beiden schmerzerfüllten Gesichtern giebt die breite Nasenwurzel einen besonders kräftigen Ausdruck ähnlich wie bei dem Christus des Meisters von Flémalle im Städelschen Institut. Maria sitzt unter dem niedrigen Kreuz in blaugrünem Kleid und weifsem Mantel mit starken Brüchen. Sie ist ein Wenig nach links gewendet, sodafs man den hageren Körper des Heilandes und sein auf die Schulter fallendes Haupt beinahe von vorne sieht. Der Leichnam ist sehr geschickt gelegt, die Füfse auf der Erde, der Rücken an das erhöhte linke Knie der Mutter angelehnt. Den linken Arm hält die Mutter in der Hand, der rechte fällt herab, wie bei der Kreuzabnahme Rogiers.

Auf einem etwas älteren Bilde des Kölner Museums (No. 78 Eichenholz H. 0,55 m B. 0,92 m) ist die Gruppe noch nicht ganz so fein ausgebildet. Maria, die ein blaues Kleid und weifsen Mantel mit carmin Futter trägt, hat das linke Bein weniger gesenkt und der Leichnam liegt daher nicht so bequem, die Füfse hängen in der Luft, die Hände liegen im Schoofs. Maria hält den Kopf des Todten, während sie auf dem Lempertzschen Bilde die Arme um den Rücken legt. Auf diesem Bilde sind die Stifter ein weifser Mönch mit schwarzem Schultertuch und ein brauner Mönch mit schwarzem Kragen. Der erste hat ein hübsches rundliches Gesicht, der Andere sieht beschränkt aus, Beide sind offenbar gut charakterisirt.

Am deutlichsten zeigt sich dann der Umschwung des Geschmackes in den länglichen Gesichtern. Das Kölner Museum besitzt eine kleine in ihrer Bescheidenheit sehr anziehende Verkündigung (No. 98 Eichenh. H. 0,42 m B. 0,31 m). Beide Köpfe haben noch einen Anflug von Kölnischer Anmuth, das Gesicht des Engels ist schmal mit

grofsen Augen, das der Jungfrau nach unten zugespitzt. Maria trägt wieder den gelblichen Golddamast mit dunklen Blumen und grünblauem Mantel. Dazu stimmt der weinrothe Wandteppich mit geprefstem Brokatmuster, rothbraune Wand und Holzdecke. Der Engel trägt Goldbrokat mit schwarzen Blumen, er hat blaue Flügel und im Haar eine rothe Schnur mit Kreuz über der Stirn. Auch dies ist niederländische Sitte. Er kniet vor der Thür, dem Zuschauer zugewendet, und hinter ihm schlangelt sich ein sorgfältig ausgeführter Fufspfad durch die Wiesen bis zum weifsen Horizont unter blauem Himmel.

Solche Fufswege sind jetzt sehr beliebt. Auf einem Bilde der ehemaligen Sammlung Weyer in Köln [322], das ungefähr in diese Zeit fällt, stehen S. Oswald und S. Ursula im Gespräch, der König mit dem Ring in der Linken, die Prinzessin mit dem Pfeil. Die Landschaft, eine weite Ebene, steigt bis über ihre Köpfe an und in der Ferne sieht man eine Burg auf steilem Felsen, zu der ein Weg in zahlreichen Windungen führt.

Eine andere stark übermalte Verkündigung findet sich an dem Eingang in den Kuppelraum von S. Gereon [323].

Von der selben groben Hand wie jene ältere Pietà im Museum ist dort auch die Auffindung des Kreuzes durch die h. Helena in kurzen Zügen dargestellt (No. 77 Eichenholz H. 0,55 m B. 2,96 m). Auf einer langen schmalen Tafel sieht man links den Juden Judas, der das Geheimnifs kennt, mit rothem Judenhut hungernd im Thurm; weiterhin steigt er aus dem Loch, das er gegraben, mit dem Kreuz und übergiebt es der Kaiserin, Hacke und Schüppe liegen auf der Erde. Rechs legt ein Mann eines der drei gefundenen Kreuze auf einen Todten, der zum Leben erwacht. Dahinter stehen Apfel- und Kirschbäume mit grofsen Blättern in der Art der Ursulabilder im Museum. Der Grund ist braun und gelb mit bunten Blumen, darüber regelmäfsige Wolken am blauen Himmel, Alles stark übermalt.

Ein besserer Künstler hat der Auffindung des Kreuzes zwei reiche Compositionen gewidmet, die sich im fürstlichen Museum zu Sigmaringen befinden. Auf der einen Tafel (No. 118 Eichenh. H. 0,77 m B. 0,56 m) steht links die Kaiserin mit vornehmem Gefolge und ermahnt den Judas, ihr den Ort des Kreuzes zu verrathen. Dieser sitzt schon mit gebundenen Armen über dem trocknen Brunnen, in den er nach der legenda aurea hinabgelassen wird und sieht mit eigensinniger Resignation vor sich hin. Daneben stehen die Juden, die ihn der Kaiserin überliefert haben. Im Vordergrunde brennt das Feuer, mit dem sie bedroht sind. Den Hintergrund bildet eine reiche Ebene, ganz links eine gothische Kathedrale mit stumpfem Thurm. — Auf der anderen (Tafel No. 126 Eichenh. H. 0,77 m B. 0,56 m) steht die Kaiserin rechts, zum Bilde heraussehend. Aus einem Loch in der Erde, hinter dem zwei Diaconen mit Kerzen stehn, kommt der Jude hervor und giebt das Kreuz dem Bischof Macarius, der links mit seinem geistlichen Gefolge steht; ein anderes Kreuz liegt vorn auf

einem Todten. Den Hintergrund füllt die Stadt Jerusalem. Der Goldgrund hat oben einen zierlichen gepunzten Fries mit Rosen und Nelken. Das Gesicht der Kaiserin ist ein reines Oval mit langer schmaler Nase, mandelförmigen Augen nnd grofsem schöngeschnittenem Mund. Hier kündigt sich ein neues Ideal an, das wohl durch vlämische Vorbilder mitbestimmt ist, aber auch der Stammesart am Niederrhein entspricht. Auch die andern Gesichter haben zumeist vornehmen Schnitt, sind aber zum Theil recht leer; einzelne derbere Köpfe sind lebendig modellirt, einmal erscheint auch der Schnurrbart bei glattrasirtem Kinn. Die Raumfüllung erinnert ein wenig an Bouts, doch die Gruppen sind noch sehr gedrängt. Die Gröfse der Figuren ist merkwürdig ungleich. Die Kaiserin ist übermäfsig lang, die Männer haben dünne Glieder bei gespreizter Stellung. Die Farben sind noch ziemlich bunt, die Gesichter bleich mit feinen grauen Schatten. Durch das Ganze geht ein zartes etwas oberflächliches Gefühl für Schönheit, das den Niederländern fremd ist[323a].

Auf dem Triptychon des Kölner Museums (No. 117 Eichenh. H. 0,92 m B. 0,91 m u. 0,47 m) hat ein wenig begabter Schüler diese Formen nachgebildet. Das Mittelstück zeigt die h. Jungfrau mit der Krone. Sie hält auf der Rechten das freundich segnende Kind, in der Linken eine Lilie. Zwei Engel halten den grofsen rothen Königsmantel, unter dem die Stifterfamilie kniet. Hier haben auch die Männer die langen Nasen und die länglichen Augen wie auf den Sigmaringer Bildern, der Vater auch das von Stirn und Schläfen zurückgestrichene gewellte Haar. Neben ihm auf der Erde liegt der Strohhut. Die Frauen haben das Kopftuch über die hohe viereckige Frisur gezogen, die wir auf den nächsten Bildern wiederfinden.

Auf dem rechten Flügel kniet Maria Magdalena mit der Salbenbüchse vor dem segnenden Christus im Baumgarten, auf dem linken wird die h. Maria Egyptiaca, die hier wohl mit der Sünderin verschmolzen ist, von vier Engeln gen Himmel getragen: zwei stützen sie von unten, zwei halten die Ellbogen und ein graues Tuch vor den Unterleib. Der ganze Körper ist röthlichblond behaart und zeigt die Bildung, welche bis zum Ende des Jahrhunderts vorherrscht. Der längliche Kopf überwiegt, der Oberkörper ist schmal mit kleinen tiefsitzenden Brüsten, Schultern und Arme stehen in gutem Verhältnifs, obgleich letztere etwas dünn sind, die Finger lang und spitz, die Hüften breit, die langen Beine steif, die Füfse platt. — Unten auf dem Felsboden kniet ein Stiftsherr. Er trägt eine hohe Mütze und unter dem Chorhemd einen rothen Rock mit Pelzbesatz. Der Hintergrund ist überall blauer Himmel.

Etwas besser durchgearbeitet sind die drei heiligen Aerzte im Kölner Museum (No. 120 Eichenh. H. 1,3 m B. 0,71 m). Sie haben kluge freundliche Gesichter und die Kleidung vornehmer Gelehrter, langen Rock, hohe Mütze und Schultertuch in dunklen Farben, an den Füfsen kleine gebogene Spitzen, wie sie schon auf den Sigmaringer Bildern vorkamen. S. Damian hält einen goldenen Becher, S. Cosmas eine Apothekerbüchse und ein Buch in weifsem Pergamentband, S. Pantaleon hat grofse Trippen in der Form wie sie die Kinder auf Lochners Darstellung im Tempel von 1447 tragen.

Die letzten Spuren der Lochnerschen Art sieht man auf den

Flugeln eines Triptychons im Kölner Museum (No. 121 Eichenh. H. 0,49 m B. 0,4 m u. 0,21 m). Auf rothem Grunde stehen links die h. Jungfrau in blauem Kleid und Mantel mit grünem Futter und S. Johannes Evangelista in rothem Rock und weifsem Mantel. Das segnende Christkind fafst den Kelch des Apostels an, auf der anderen Seite S. Erasmus als Bischof in schwarzem Brokat und rothem Mantel mit grünem Futter und S. Bartholomäus, nach der Ueberlieferung mit dichten schwarzen Locken und kurzgeschnittenem krausen Bart. Er trägt grünen Rock und weifsen Mantel, schwarzen Buchbeutel und goldenes Messer. Die runden Köpfe und die bunten Farben erinnern noch an Lochner, sind aber schon ernster und etwas trübe geworden, übrigens auch stark übermalt. Im Mittelstück, der Marter des h. Erasmus, tritt der niederländische Einflufs stärker hervor. Die Haspel zieht dem nackten Heiligen die Gedärme aus dem Leibe. Daneben steht der Kaiser, ein alter Herr mit hoher Mitra und grauem Bart, mit seiner vornehmen Begleitung. Rechts am Himmel erscheint der segnende Christus über einfacher Landschaft mit Teich. Die beiden Henker sind sehr bunt gekleidet: der eine hat braunen Rock mit grünem Kragen und gelben Hut mit rothem Aufschlag, der andere kurze blaugrüne Jacke mit rothem Zackenkragen und gelbe Hosen. Allein die Farben sind nicht mehr so leuchtend wie früher, ganz neu ist das trockene Braun. Dazu kommt die moderne Tracht, bei dem Schwertträger neben den spitzen Schuhen hohe Schulterpuffen und hohe rothe Mutze. In den harten Zügen der Heiden ist Grausamkeit und Hochmuth ausgedrückt. Es ist eine Wiederholung der Marterscenen auf den Flugeln des Weltgerichts, aber der Unterschied in der Ausführung ist so grofs, dafs beide Werke nicht wohl derselben Zeit angehören können.

Aehnlich ist eine Verspottung Christi (E., H. 0,96 B. 0,74), früher in der Kölner Sammlung H. Lempertz sen. (Auctionskatalog No. 158)[324]. Die Composition ist noch die alte, Christus nicht unfein mit grofsen niedergeschlagenen Augen und vollen Lippen, die gebundenen Hände im Schoofs. Die Henker sind auch in der Tracht denen des vorigen Bildes verwandt, die vornehmen Zuschauer boshaft aber nobel. Durch das Fenster sieht man blauen Himmel. Eingerahmt ist die Darstellung von zwei Säulen und zehn Wappen.

[325]Es war die Zeit gekommen, dafs ein tüchtiger Künstler sich in die Schule der Vlamen begab. Der berühmteste Meister jener Zeit aber war Rogier van der Weyden. Eines seiner schönsten Werke, die Münchener Anbetung der Könige mit Verkündigung und Darstellung, war bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts hier in der Stadt[325a] und grade dieses Bild ist den Kölner Malern des 15. Jahrhunderts bekannt gewesen. Schon die Sigmaringer Tafeln (S. 190) können dies beweisen. Das Gesicht der Kaiserin gleicht dem der Madonna, einzelne Männerköpfe sind hier deutlich nachgebildet, ebenso die hageren Gliedmafsen und selbst die Form der Fufsbekleidung. In dem Rundbau auf Rogiers Flügelbild hat man wohl mit Unrecht S. Gereon erkennen wollen, aber der Meister konnte auf seiner Reise nach Ferrara 1449 oder auf der Rückreise von Rom in Köln verweilt haben. Mochte nun ein junger Kölner ihm in die Niederlande gefolgt sein oder sich bei einem seiner Schüler dort ausgebildet haben, jedenfalls erkennen wir in dem Meister eines grofsen Altarwerkes im Kölner Museum (No. 125—127 H. 1,22 B. 1,65 u. 0,74[325b]), das für den dortigen Patrizier Peter Kannegiefser gemalt ist, einen Nachfolger Rogiers.

Die Bilder der Innenseiten behandeln die Legende des h. Georg, in der Hauptsache nach der Legenda aurea[326]. Danach war die libysche Stadt Silena von einem pestathmenden Drachen bedroht, den man zuerst mit zwei Schafen täglich beruhigte. Als die Schafe selten wurden, opferte man ihm ein Schaf und ein Kind. Da fiel das Los auf die Tochter des Königs.

1. (auf dem r. Flügel oben). Der Drache liegt auf einer Wiese am Flusse unter halbverwesten Ueberresten von Thieren und Menschen. Von der Zinne des Thores wird ihm ein Schaf zugeworfen; damit ist die Noth der Stadt verdeutlicht. Zugleich beginnt die Handlung, denn auf der Brücke der Thorburg wird die Prinzessin von den weinenden Eltern herausgeführt. Ein Lamm geht voraus und sieht sich nach ihr um. Sehr ausführlich ist die Landschaft geschildert. Der Vordergrund ist bräunlich, am Graben, der von Schwänen und Fischen belebt ist, wachsen Binsen und Schwertlilien. Die Mitte ist gelblichgrün, die Ferne blau. Die Strafse führt am Flufs entlang, dessen Ufer mit gekappten Weiden eingefafst ist, und über einen Hügel mit frischbelaubten jungen Bäumen. In dieser Umgebung stehen die Gebäude ziemlich unvermittelt, helltönig und glatt gemalt mit röthlichen und grauen Steinen, blaugrauem Dach und braunem Holz und davon heben sich wieder die Figuren, die auch zu grofs für die Architektur

sind, in vollen starken Farben ab. Der König hat dunkelrothen Rock mit Goldblumen, die Prinzessin Goldbrokat mit Hellblau, dazu oliv Aermel und Purpurmantel. Die Farben sind also reich, aber etwas matt. Die Verwendung des Goldes und die grofsen scheibenförmigen Nimben entsprechen der heimischen Kunstweise. — 2. (Taf. 52). Romantische Felsengegend: auf der Höhe sieht man ganz klein einen Reiter und Leute, die sich vor dem Unthier flüchten. Links ragt eine stattliche Burg, eine andere in blauer Ferne. Vor der ersten kniet S. Georg in kleinem Mafsstabe. Am Himmel erscheint die heilige Jungfrau mit dem Kinde und bringt ihm einen Schild mit dem Kreuzeswappen. In der Legende heifst es: Georgius se cruce munivit. Vorne kommt der Drache aus dem Wasser. Der Heilige auf sprengendem Rofs vom Hunde begleitet, sticht ihm den Speer in den Rachen. Die Prinzessin hält ihren Gürtel bereit, den Drachen zu binden. Hinter ihr steht das Schaf. Rechts in der Ferne reitet der Heilige nach der Stadt und die Prinzessin zieht den Drachen am Gürtel nach: wie das Paar triumphirend dahinzieht, ist in den kleinen Figuren trefflich geschildert. Am Thore der Stadt, die rechts den Hintergrund füllt, wartet das Volk. — 3a. (Taf. 52). S. Georg tödtet den Drachen zu Fufs mit dem Schwerte in Gegenwart der königlichen Familie. Die dichtgedrängte Gruppe steigt nach hinten an; die kleine Prinzessin, die der Vater an der Hand hält, steht mit niedergeschlagenen Augen glücklich und gerührt. — 3b. (Taf. 52). S. Georg tauft die Königsfamilie und ihr Gefolge unter Assistenz eines Priesters in einer prächtigen Kirche mit gemalten Fenstern. Der Maler hat wieder die Erzählung zusammengezogen, nach welcher erst der getaufte König die Kirche baute. Die Täuflinge stehen nackt in einem grofsen rothen Taufstein, der mit einem Relief: Löwe und Greif, geziert ist und von nackten Knaben in Erz gestützt wird. Der Heilige trägt den kurzen pelzbesetzten Brokatrock mit geschlitztem Aermel, den Dolch am Gürtel, also die vornehme Tracht der Ursulabilder von 1456, denn während der Christenverfolgung militarem habitum abjecit, christianum habitum induit. Es ist eine zierliche Gestalt mit schlichtem gescheiteltem Haar und mädchenhaftem Antlitz, fast noch zarter als die Prinzessin. Diese hat regelmäfsige Züge im länglichen Oval mit hoher breiter Stirn. In den weichen Formen dieser beiden Köpfe wie in den mattbunten Farben verräth sich der Kölner. — 4. S. Georg schmäht das Götterbild, das die Heiden anbeten, wozu der Praeses Dacianus, der als König mit Krone und Scepter dargestellt ist, eine entrüstete Handbewegung macht. Die Statue auf der Säule, ein

nackter Mann mit Speer und Schild, wie die Heidengötter im ganzen Mittelalter gebildet werden, wird in der Illustration der Stadtchronik von 1472 Jupiter genannt. Zur Rechten wird der Heilige am Kreuz mit Haken und Zange zerfleischt, mit glühender Kohle gebrannt, die Wunde mit Salz eingerieben. — 5 (auf dem rechten Flügel unten). S. Georg wird von Christus im Gefängnifs besucht und segnet vor der Thür den Giftbecher, den ihm der Zauberer credenzt hat. Dacianus mit seinem Gefolge sieht erstaunt zu. Unter diesem ist ein junger Mann mit Schnurrbart ganz in Weifs gekleidet mit Stickerei an der Hose, wie es zwischen 1450 und 60 Mode war. — 6. (Taf. 52). S. Georg kniet vor dem Doppelrad, das vom himmlischen Feuer zerstört wird, die Henker werden vom Flammenregen getödtet. Dann wird der Heilige nackt in einem Backsteinofen mit siedendem Oel gekocht. Dacianus und sein Gefolge bilden eine sehr bewegte Gruppe: es sind hochmüthige harte Menschen, in deren Zügen sich leidenschaftlicher Aerger, Erstaunen und Bosheit malt. Man sieht hier deutlich, wie der Maler durch sanfte Erscheinung des Heiligen den Gegensatz gegen die Heiden zum Ausdruck bringen wollte. In der Tracht kommen hier zuerst vor: die hohen Schulterpuffen, die hohe Mütze, geschlitzte vom Ellbogen herabhängende Aermel und getheilte Farbe. — 7 (Taf. 52). S. Georg wird — das Gesicht zur Erde gewendet — von drei kleinen Pferden geschleift, hinter ihm reitet Dacianus nebst Gefolge aus dem Stadtthor. Auf den Bildern 6 und 7 ist eine Landschaft ausgebreitet mit buschigen Hügeln und einer Stadt am Strom in weiter Ebene. Die Vertiefung des Raumes ist durch zierliche Bäume im Mittelgrunde und die verschwimmenden blauen Töne ferner Berge unter nordischem Himmel sehr gut durchgeführt. — 8 [a]. S. Georg wird enthauptet, auf den heimreitenden Dacianus fällt himmlisches Feuer. — 8 [b]. In einer romanischen Kirche, die wieder zu klein für die Figuren ist, wird der kopflose Leib des Heiligen in einen Sarkophag gelegt.

Auf der Aufsenseite der Flügel ist rechts die Anbetung des Christkindes nach dem niederländischen Schema dargestellt. Der Stall ist ein romanischer Bau, dessen Mauern an den Seiten abbröckeln. Das Gesicht der Jungfrau ist edel geformt, wenn auch etwas leer und nüchtern. Sehr fein steht das braune Haar zu dem hellgrünblauen Mantel mit grauem Futter. Die Falten sind scharf gebrochen. Drei Engel knieen singend hinter dem liegenden Kinde, das die Arme nach der Mutter ausstreckt, zwei vorne in Dalmatica mit Wachskerze und Weihrauchfafs. Joseph kniet rechts mit Stab und Kerze in carmin Rock und feuerrothem Mantel. Auf dem linken Flügel wird Christus

von Pilatus den Juden dargestellt. Der Heiland, mit röthlicher Färbung, ist recht unbedeutend, besser der Henker hinter ihm, dessen Kahlkopf sich mehrfach wiederholt. Ebenso lebendig ist das Volk geschildert, das unter Führung eines Vornehmen Tolle crucifige schreit. Dunkelgrüne Bäume blicken über die Mauer.

Auf dem rechten Flügel kniet der Stifter Peter Kannegiefser († 1473). Er trägt einen kurzen schwarzen Rock mit Stehkragen und Pelzbesatz, am Gürtel langen Dolch und Beutel, auf der rechten Schulter liegt die rothe Mütze, deren herabhängendes Tuch über die linke Schulter geschlagen ist. Neben ihm liegen die überlangen Trippen mit breiter Spitze. Hinter ihm knieen seine zwei Frauen, eine von Schlösgen und Bela Hawysers mit sieben Kindern, die zweite hat die selbe viereckige Frisur wie die Frau auf dem Triptychon des Kölner Museums (No. 117). Auf dem linken Flügel sind die Eltern des Stifters gemalt.

Von dem Geiste Rogiers ist nun freilich in allen diesen Bildern Wenig zu spüren. Es ist die übliche Geschichtserzählung, die in gleichmäfsigem Tone Freudiges und Schmerzliches berichtet. Die Hauptsache ist doch die Freude an der anschaulichen Darstellung und der Maler hat redlich gearbeitet, um sich die Mittel dafür anzueignen. In den Sigmaringer Bildern (S. 190) sah man nur, welchen Eindruck die scharfumrissenen Charakterköpfe des grofsen Niederländers auf die Kölner gemacht haben, auf die Ausführung war dort nicht weiter eingegangen. Auch hier ist in dem kleinen Mafsstabe der Figuren die Grenze für die Fähigkeit des Malers gegeben: den Schauplatz und die Menschen in einem einheitlichen Bilde zusammenzufassen ist ihm noch nicht gelungen. Die Köpfe hat er durchweg zu grofs gezeichnet, vielleicht mit Absicht, denn er strebt in Bewegung und Geberde bis zur Uebertreibung nach lebendigem Ausdruck und beweist vor Allem in der Landschaft, dafs er gelernt hat ein gutes Stück Natur wahrheitsgemäfs wiederzugeben [327].

Von der selben Hand etwas derber und freier gezeichnet sind zwei Leinwandbilder im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht (H. 0,67 B. 0,59).

1. Die Disputation der h. Catharina. Der Kaiser sitzt auf dem Thron in rothem Brokatrock vor einem Rücklaken von schwarzem Golddamast. Die Lehnen zieren zwei goldene nackte Statuen. (Wirkliches Gold ist nur im Nimbus verwendet.) Auf den Stufen liegt ein gutgezeichneter braungefleckter Wachtelhund; an der Wand sitzt ein Falke auf der Stange. Links steht die Heilige mit Krone in schwarzem

Brokatkleid und weifsem Mantel, die Argumente an den Fingern aufzählend, neben ihr zwei Schergen. Sie gleicht durchaus der Prinzessin in der Georgslegende. Gegenüber sitzen zwölf lebhaft disputirende Gelehrte, welche die Typen der Kölner Bilder wiederholen.

2. Das Martyrium der Heiligen. Catharina kniet vor dem Doppelrade, das von Flammen verzehrt wird, ihr weifser Mantel gleitet auf die Erde. Ein Regen von Flammen und Steinen fällt auf die Henker; ganz vorne liegt ein todter Hund. Die ganze Darstellung wiederholt die Scene in der Georgslegende, nur sind grofse natürliche Rauchwolken hinzugefügt. Links hält der Kaiser zu Pferde mit Gefolge. Im Hintergrunde sieht man einen Berg mit Bäumen und rothen Häusern und einen Flufs mit Brücke. — Dafs von einem solchen Maler nicht mehr erhalten ist, zeigt, wie viel untergegangen.

Wir finden also in der Zeit nach dem Tode Lochners unter den Malern Kölns eine lebhafte Bewegung[328].

Die erhaltenen Gemälde sind hier in der Reihenfolge aufgezählt, welche der künstlerischen Fortbildung entspricht. Darum kann das eine von einem zurückgebliebenen Meister später, ein anderes fortgeschrittenes früher ausgeführt sein. In dem Wechsel der Tracht ist ein Anhalt für die Zeitbestimmung gegeben und man kann danach annehmen, dafs das Altarwerk mit der Georgslegende gegen 1460 vollendet ist.

Etwas früher mag ein Maler nach Köln gekommen sein, den wir nach seinem bedeutendsten Werke den Meister der Verherrlichung Marias nennen[329]. Dieses Werk (Taf. 53), jetzt im Kölner Museum (No. 130 H. 1,60 B. 1,97), giebt in dem beschränkten Raume einer mittelgrofsen Tafel die monumentale Wirkung eines Wandgemäldes[330].

Die Virgo gloriosa sitzt auf einem goldenen Throne, der getragen wird von 7 Engeln, welche mit dem Oberkörper aus dunkelblauen Wolken auftauchen, während zwei andere in fast ganzer Figur die Vorhänge des Baldachins zurückschlagen. Ueber ihrem Haupte halten zwei gröfsere Engel die zierlich gearbeitete Krone, deren Reif mit erhabenen Edelsteinen verziert ist. Diese Darstellung der Himmelskönigin ist alt: sie wurde wie die »Krönung Mariä« erweitert durch Gruppen von Heiligen, die auf niederem Plane stehen oder sitzen. Hier füllen sie die beiden unteren Ecken des Bildes, links die Frauen, rechts die Männer. An ihrer Spitze sitzen die h. Catharina und S. Johannes Baptista,

dieser auf das Lamm hinweisend, das in der Mitte des Vordergrundes steht. Aus dessen Brust fliefst das erlösende Blut in einen goldenen Kelch. Ein Vorbild für solche Anordnung war in den beiden Figuren der h. Jungfrau und des Täufers bei der Schilderung des Weltgerichts gegeben. Eine neue, überraschend anmuthige Erfindung tritt hinzu: den Mittelgrund über dem Lamme füllt eine natürliche voll ausgeführte Landschaft, wie sie wohl bei der Himmelfahrt Marias zuerst verwendet war. Damit ist die ganze Auffassung geändert, denn früher spielte die ganze Handlung in idealem Raum, auch wenn die Ueberirdischen wie in Lochners Bildern auf der grünen Erde stehen. Zu beiden Seiten sind allerdings die Heiligen mit dem Lamm noch in der älteren Weise auf den Boden gesetzt, aber durch die Landschaft des Hintergrundes ist der Gegensatz zwischen Himmel und Erde deutlich ausgesprochen, er wird noch mehr hervorgehoben durch die kleinen Figuren vor dem Berge rechts: die tiburtinische Sibylle, die dem Kaiser Augustus und seinem Gefolge die majestätische Erscheinung zeigt. Wollte der Maler folgerichtig verfahren, so mufste er die Heiligenversammlung als Vision nach hinten und die menschlichen Zuschauer in den Vordergrund stellen. So wird die Himmelfahrt der h. Jungfrau dargestellt, indem die Apostel unten vom Sarge aufblicken: dann öffnet sich dahinter die Landschaft. Vielleicht hat eine solche Darstellung dem Maler die Anregung zu seiner Composition gegeben. Allein die Anbetung des Lammes mit dem Kelch bildete den wesentlichen Inhalt seines Bildes, welches in der abgebrochenen Kirche S. Brigida das Altartabernakel schmückte. Darum sind die unteren Ecken durch die Heiligen ausgefüllt, die oberen durch die beiden Personen der Trinität in einem Kranz von Engeln in blauen Wolken und die Landschaft ist in den Hintergrund geschoben. Die ganze Composition ist von grofsartiger Klarheit. In den beiden sitzenden Catharina und Johannes läuft der Linienzug der dichtgedrängten Heiligengruppen prächtig aus. Links erkennt man noch die Patronin der Kirche, S. Brigida mit ihrer Kuh, in weifser Ordenstracht mit grauem weifsgerändertem Kopftuch und grünem Kranz, dann Barbara mit Thurm, Magdalena mit Büchse, Cacilia mit Kranz, Ursula mit Pfeil, auf der anderen Seite den Patron der Mutterkirche, Grofs S. Martin, als Bischof mit dem Bettler, r. hinter ihm S. Gereon in Goldrüstung mit dunkelblauem Wappenrock, Fürstenhut und Fahne, l. neben Martin Petrus und Paulus. Die Hauptgruppe der thronenden Maria hat durch die flügelschlagenden Engel und deren flatternde Gewänder einen herrlich bewegten Umrifs erhalten. Sie ist vor Allem durch die Farbe hervorgehoben: über den dunkelblauen

Wolken, die im Halbkreis nach unten abschliefsen, das tiefe Grünblau in den Kleidern der h. Jungfrau. Diese sitzt vor einem bräunlichen Rücklaken unter einem Baldachin mit rothen Vorhängen. Die weifsen Kleider der Engel haben blaue, grüne, rothe, braune Schatten; die beiden grofsen Engel, welche die Krone tragen, haben einen schillernden Ueberwurf, der eine weifs-blau, der andere oliv-roth. Ebenso hat das untere Paar, der eine Rothviolett mit Graugrün, der andere Gelb mit Roth. Die Flügel haben bunte, etwas harte Farben: Zinnober, Blau, Braun, Grün, Gelb. Drei Engelchen mit Spruchbändern runden zu beiden Seiten die Mittelgruppe im Goldgrund ab. Diese kleinen Figürchen mit den runden Köpfen und dem dunkelblauen spitz auslaufenden Gewande haben durchaus altkölnisches Gepräge.

Das Gesicht der h. Jungfrau, das sehr gelitten hat, ist auffallend nüchtern, fast matronenhaft, obgleich man in den Einzelformen, der runden Bildung über dem vollen Halse und der würdevollen Haltung das Vorbild Lochners wohl erkennen kann; das Kind, dem sie einen Apfel reicht, ist weniger anmuthig als natürlich gezeichnet. Die Engel sind durchweg älter als die kölnischen, sie haben lange wallende Locken und einen Haarbüschel über der Stirn: die länglichen pausbackigen Gesichter sind zum Theil recht ansprechend, auf die Fernwirkung berechnet mit schiefem Mund und Nase flott hingemalt. In den andern Theilen des Bildes ist die Farbe etwas zurückgedrängt. Bei Gott Vater, einem würdigen Greis mit bräunlicher Gesichtsfarbe, dominirt das milde bräunliche Roth des Mantels in den grünblauen Wolken. Ebenso hat der Vordergrund unten im Gegensatz zum Blaugrün der Hauptgruppe vorherrschend Braunroth. Braun ist das härene Hemd des Täufers mit hellrothem Aufschlag, sein Mantel dunkelcarmin und Catharinas Mantel hat wieder den milden bräunlich-rothen Ton, der diesem Meister eigen ist. Kühl aber feierlich steht dazu das dunkelblau und Gold des Brokatkleides. Dieses wiederholt sich auf der anderen Seite im Bischofsornat des h. Martin; er hat dazu carmin Futter und weifse Mitra. Catharina hat wieder bräunliche Töne im Brustausschnitt, hinter ihr Ursula ein stumpfes Gelbroth, Barbara ein warmes Oliv mit röthlichem Schimmer ebenso wie S. Paulus auf der anderen Seite, Magdalena einen hohen Kopfputz mit rothen Blumen. Die Gesammtwirkung ist nach den fröhlich leuchtenden Farben Lochners ernst und nüchtern, aber doch feierlich, von monumentaler Kraft, nicht weniger als die Zeichnung. Die heiligen Jungfrauen haben längliche festgeschnittene Gesichter, braune Augen mit bläulichem Weifs und braunes Haar mit starken gelblichen Lichtern. Sie wiederholen

den selben Familientypus leise abgewandelt; auch die Verschiedenheit des ernsten Ausdrucks beruht im Wesentlichen noch auf der Haltung des Kopfes und der Richtung des Blickes. In gleicher Weise wiederholen sich die Hauptzüge in den Männerköpfen: das Kinn vorgeschoben, die weiche Unterlippe im Bogen in die Höhe gezogen, sodafs der Zug vom Nasenflügel zum Mundwinkel sich vertieft, die Nase dick mit rundem Knorpel. Darüber grofse runde Augen unter schöngeschwungenen Brauen. Diese Bildung ist so eigenthümlich ausgeprägt, dafs die äufserlichen Anklänge an das Dombild, die wir in der h. Jungfrau und S. Gereon bemerken, ganz zurücktreten. Ebenso kann man aus der monumentalen Anordnung mit dem Lamm wohl darauf schliefsen, dafs der Maler das Genter Altarwerk gekannt hat. Allein von den bekannten Niederländern ist hier keiner zu nennen. Dagegen führt uns die Landschaft in die Heimath des Künstlers. Den vorderen Rand des Bildes ziert ein schmaler Streifen mit Feldblumen, dann folgen braungelbe Hügel mit grünen Büschen. Endlich öffnet sich zwischen hochragenden zerklüfteten Felsen ein Flufsthal mit einer grofsen Stadt. Diese ist in lebhaften Farben eingesetzt mit röthlichweifsen Mauern, rothen und blauen Dächern und weifser Kathedrale, dahinter sieht man blaue Berge. Es ist die niederländische Art die Landschaft zu behandeln: das enge von Bergen eingeschlossene Flufsthal ist von Rogier und Bouts gemalt, von ihnen auch die tiburtinische Sibylle und der Kaiser, deren Tracht schon von der Kölnischen abweicht. Die Felsen aber mit überhängenden Kuppen und nadelförmigen Spitzen gehören dem Thal der Maas zwischen Dinant und Lüttich und sind die selben, die später von Patinir und Bles so oft gemalt sind.

Von der Lütticher Schule dieser Zeit ist allerdings nur ein Bild bekannt, eine thronende Madonna in der Cathedrale der Stadt S. Paul (H. 1,01 B. 0,92)[331]. Maria sitzt auf einem Thron von grauem Stein und hält dem Kinde auf ihrem Schoofse einen Schmetterling hin; sie trägt ein dunkelgrünblaues Kleid und bräunlich carmin Mantel, am Saum mit Goldinschriften verziert, das Haar ist hellbraun mit hochliegenden gelben Lichtern, das Gesicht hat bräunliche Schatten. Die ganze Farbengebung erinnert auf den ersten Blick an das Kölner Bild. Der Kopf der Jungfrau ist wie der des Kindes anders gebildet als in der Kölner Verherrlichung, aber der feingeschnittene Mund mit vertieften Winkeln wiederholt sich hier bei den heiligen Jungfrauen, das Kind hat den selben dünnen Leib und die langen Beine mit den stark betonten Knieen. Die Pfeiler des Thrones mit der sanftgeschwungenen

Lehne zieren gothische Baldachine mit Statuetten, die Rückwand schmückt ein schwarz-goldener Teppich. Darüber erscheint eine zierliche Engelgruppe: zwei halten ein Diadem mit Rosen über das Haupt der Jungfrau, zwischen ihnen singen drei andere aus einem grofsen rothen Buch, alle mit wallenden Locken und Stirnbüschel in gleichem Alter wie die Engel auf dem Kölner Bilde. Rechts steht S. Paulus in dunkelgrünblauem Rock und braunem Mantel. Sein längliches Gesicht mit eckiger Stirn gleicht keineswegs dem hiesigen, aber er hat die runde hochgezogene Unterlippe mit der tiefen Falte und den selben Zug hat S. Petrus, der auf der linken Seite steht, dazu grofse nach unten erweiterte Augen und starken Nasenknorpel. Er trägt dunkelbraungrünen Rock und bräunlichrothen Mantel. Vor ihm kniet Magdalena, ihr Kleid ist dunkelkirschroth mit weifsem Halstuch über dem vollen Busen, der Aermel von geriefeltem braunem Brokat, der Mantel dunkelgrünblau; er bildet auf der Erde viele eckig gebrochene Falten so wie die flatternden Gewänder der grofsen Engel, welche in Köln die Krone halten. Sie hält mit beiden Händen den Fufs des Kindes, den sie küfst. Ihre Finger sind wie die der Jungfrau mit braunen Umrissen, knochig, lang und spitz mit breitem Ansatz, ganz wie die der Heiligen bei der Verherrlichung. Das Profil der h. Magdalena ist das selbe hier wie dort: hohe wenig zurückweichende Stirn, grofse Augen mit zartgewölbten Brauen, spitzvorragende Nase, vorstehende Oberlippe und kleines kräftiges Kinn. Neben ihr auf der Erde steht eine bräunlichweifse Büchse mit der goldenen Inschrift madelena. Der Grund des Bildes ist gold mit schwarzen gekreuzten Linien, der Rahmen roth mit goldenen Blumen, durch zwei Wappen verziert.

Wenn dieses Werk, wie anzunehmen ist, von einem angesehenen Künstler herrührte, so war die Lütticher Schule hinter den vlamischen Landsleuten zurückgeblieben. Auffassung und Ausführung sind alterthümlich. Besonders die Bildung der Gesichter zeigt, dafs der Maler noch nicht darauf bedacht war einzelne Persönlichkeiten in genauer Naturnachahmung herauszuarbeiten, sondern sich begnügte ideale Typen zu schaffen, die zwar ein wenig leer, aber geeignet für die feierliche Wirkung eines öffentlichen Denkmals waren. Dafs er dabei die wesentlichen Züge der Gestalt seiner Landsleute entnahm, ersehen wir aus der Erscheinung des Stifters, der vor dem h. Paulus kniet, des 1459 verstorbenen Canonicus und Dr. juris Peter van der Meulen. Er hat den selben Zug um den Mund wie die Heiligen, hochgezogene Unterlippe, dicken Nasenknorpel und starkes breites Kinn.

Die Uebereinstimmung in Zeichnung und Farbe lehrt, dafs der

Maler der Verherrlichung der Lütticher Schule angehört. Dafs er jung nach Köln gekommen, beweist seine fernere Thätigkeit, auch spricht dafür die Art, wie er sich Lochner anschliefst, dem er in seiner ganzen Kunstweise noch nahe stand. Ob die bedeutendste Eigenschaft seines Werkes seinem eigenen Geiste entsprungen ist, können wir nicht wissen, solange wir die alteren Bilder dieser Schule nicht kennen[332]: es ist die grofsartige Composition und vor Allem die reizvolle Verwendung der Landschaft.

Der Maler hat den selben Gedanken noch einmal verwerthet in einer Verherrlichung Marias in der Sammlung des Freiherrn Heyl zu Herrnsheim in Worms (H. 1,70 B. 0,92)[333]. Die h. Jungfrau sitzt mit dem nackten Kind, dem sie den Apfel reicht, auf einem Stuhl uber dem Halbmond. Man glaubt hier trotz der Kaiserkrone ein bürgerliches Portrait zu sehen. Die dichten Engelscharen, die sie mit gleichmäfsig gesenkten Flugeln lobpreisend umgeben, bilden eine apfelförmige Masse: uber den Spitzen des Mondes ragen zwei etwas gröfsere in weifsen Kleidern auf, welche die Enden des Mantels halten, über ihnen spielen zwei andere Laute und Geige. Unten und an den Seiten schweben neun Engel in flatternden Gewändern[333a]. Die Ordnung und Bewegung der geflügelten Scharen ist noch reicher und freier als auf der Kolner Verherrlichung. Besonders schön sind die unteren Gruppen in aufsteigender Linie mit reizendem Gegensatz symmetrisch gegliedert. Ganz unten in der Landschaft kniet ein Engel in prachtiger Dalmatica vor einer schräg gestellten Orgel, ganz ähnlich wie auf dem Genter Altarwerk der Brüder van Eyck. Andere sitzen und knieen auf der rechten Seite und singen nach einem Notenblatt. Zwischen den beiden Gruppen sieht man tief unten den Flufs zwischen romantischen Felsen dem Meere zuströmen: man blickt vom Himmel auf die Erde. So ist der Gedanke, der in dem Kölner Bilde nur angedeutet war, vollkommen anschaulich geworden.

Der Halbmond unter den Füfsen der Mutter Gottes war der Offenbarung Johannis entnommen. Die Illustration dieses geheimnifsvollen Buches gab eine neue Gelegenheit, überirdische Visionen zugleich mit dem Seher auf der Erde zu malen. Schon in burgundischen Miniaturen ist Johannes auf Patmos häufig dargestellt. Auf einem Bilde des Kölner Museums (No. 124 H. 1,29 B. 1,59)[334] sitzt der Apostel in der Ecke links auf seiner Insel mitten im ägäischen Meere: er schreibt in einem Buche auf seinen Knieen und hält das Tintenfafs in der Linken. Die ältlichen scharfausgeprägten Züge und die starken Brüche des carmin Mantels über dem feuerrothen Rock verweisen auf die vlämische Schule, aber der krause Lockenkopf des Engels, der den Befehl bringt: scribe quod tu vides, und sein blaues spitz nachflatterndes Gewand verrathen den Kölner. Von dem Felsen, der diese Ecke abschliefst, zieht sich der Erdboden mit grünen Kräutern über den unteren Rand des

Bildes. Darauf knieen rechts die Stifter, Herman Scherffgen (1442 Bürgermeister von Köln) und seine Gemahlin Bela Hirth genannt von der Landskron. Die rechte Ecke füllt wieder eine Seelandschaft mit Stadt und Burg, die an den Genter Altar erinnert, Alles in mattem Graugrün. Darüber ist die Vision auf Goldgrund von zwei glänzenden Regenbogen im Kreise eingeschlossen. In der Mitte sitzt Gott Vater auf grauem Thron mit gläsernen Säulen und hellgrünem Damastteppich auf grünem Rasen, umgeben von den Symbolen der Evangelisten. Löwe und Ochse, beide schlecht gezeichnet, haben weifse Flügel mit Pfauenaugen. Gott hat ein längliches ernstes Gesicht mit viereckiger Stirn und gesträhltem grauen Bart, auf seinem Schoofse liegt das Buch mit den 7 Siegeln, am Knie springt das gehörnte Lamm empor. Den dunkelblauen Raum zwischen den Regenbogen füllen unten die 7 Leuchter, dann die 24 weifsgekleideten gekrönten Aeltesten, auf geschnitzten Stühlen musicirend. Sie haben alle ernste Gesichter mit grofsen Nasen und Augen. Nach der Zeichnung darf man annehmen, dafs diese Darstellung aus den Niederlanden eingeführt ist, wo sie auch später vorkommt. Sie ist auf einem Bilde dieser Zeit und Gegend bei Herrn Fay in Aachen mit der Krönung Mariä (H. 1,05 B. 1,46) [335] vereinigt.

In der Art des Lütticher Meisters mit einem leisen Anklang an die Weise Lochners sind zwei Glasgemälde des Kölner Kunstgewerbe-Museums ausgeführt. Auf dem einen ist Naaman, der Feldhauptmann des Königs von Syrien dargestellt, wie er in den Fluthen des Jordans vom Aussatz gereinigt wird (2. Könige Cap. 5), auf dem andern die Königin Athalia, welche die Kinder des Ahasja umbringen läfst (2. Könige Cap. 11): zur Seite steht ihre Schwester Joseba mit dem kleinen Joas auf dem Arm. Mit den Holzschnitten der Kölner Bibel haben diese Bilder keine Verwandtschaft und, da die Geschichten des alten Testamentes hier sonst nicht behandelt sind, haben wir hier wohl sichere Proben von den Glasfenstern im Kreuzgang des Karthäuserklosters, die von Johann und Peter Rinck i. J. 1464 gestiftet waren [336].

Kehren wir zu dem Meister der Verherrlichung zurück. Was seiner Kunst fehlte, hatte der Lütticher wohl erkannt: es war die Ausprägung der Einzelgestalten. Darum machte ihm das Bild der Rathskapelle einen so grofsen Eindruck, dafs er die Madonna und Gereon daraus entlehnte. Allerdings hatte er für die Poesie des genialen Oberdeutschen wenig Verständnifs: seine Himmelskönigin ist eine prosaische Hausfrau und sein Gereon ein braver Rittersmann, der die Beine fest nach auswärts setzt ohne sich viel um zierliche Haltung zu kümmern. Wahrscheinlich sind zwischen den beiden Bildern der Verherrlichung Marias zwei Tafeln mit der Anbetung der Könige und der Anbetung des Kindes nach der Geburt entstanden [337]. Wiederum sind in dem ersten Gemälde bei Commerzienrath Beissel in Aachen (H. 1,30 B. 0,88) zwei Figuren, die beiden knieenden Könige, aus dem Lochnerschen Bilde frei nachgeahmt und auch hier ist die Lebensfülle des Vorbildes ebensowenig erreicht wie früher die vornehme Anmuth. Aus dem jungeren Konige, der ja bei Lochner nicht sehr ansprechend erscheint, hat der Maler einen von

seinen ernsthaften und treuherzigen Männerköpfen gemacht, der ältere aber ist ganz verflacht. Doch der Künstler ging noch weiter: er wandte sich mit gleichem Eifer dem Bilde Rogiers, damals in S. Columba, zu. Im heiligen Joseph, der zur Rechten Marias einen hervorragenden Platz einnimmt, erkennt man im Kopf deutlich das vlämische Vorbild und bei der Jungfrau selbst ist noch mehr entlehnt: das vornehme Gesicht, das Kopftuch, die feine Hand über der Brust. Im Mohrenkönig, der dem h. Joseph gegenüber steht [338], und im Gefolge zu beiden Seiten konnte der Maler wieder die gewohnten Formen verwenden, obgleich er sich nicht erfolglos um Abwechslung bemüht. Am meisten Freude hatte er daran den orientalischen Aufzug in Kleidern, Schmuck und Geräth mit derbem Vortrag farbenprächtig auszustatten. Durch drei offene Bogen sieht man in eine offene Stadt mit burgartigen Gebäuden. — Noch schöner ist die Landschaft bei der Christnacht (Taf. 54) im Berliner Museum (H. 1,30 B. 0,88) [339]; im Mittelgrunde ein stattliches Schloss, weiterhin eine Rheingegend mit burgentragenden Hügeln. Der Ort der Geburt ist hier ein zerfallenes Gebäude mit Strohdach. Viele kleine Engel in blauem, spitz auslaufendem Gewand (also ganz wie zu Wilhelms Zeit und noch bei Lochner) fliegen oben oder sitzen auf den Sparren. Die übrigen Engel sind etwa fünfmal gröfser und nach niederländischem Brauch in weifse, farbige und Brokat-Gewänder gekleidet. Zwei von ihnen schweben oben unter dem Dach; einer steht unten neben der Krippe, er will dem Ochsen ein Grasbündel reichen und hält erstaunt den Schritt an, wie er die heilige Familie sieht, das Kind von knieenden Engeln umringt, Joseph mit dem Licht, das freilich in diesem Bilde keine Dunkelheit zu verscheuchen hat. Ebenso trägt die Hebamme, die hinten mit ihrer Dienerin aus dem Flecken kommt, eine Laterne. Ueber die niedere Mauer lehnen zwei Hirten. Die ganze Composition ist wohl in den Niederlanden ausgebildet. Die bäurischen Köpfe der Hirten sind sorgfältig durchgeführt: sie bekunden die Absicht die gemeine Wirklichkeit wiederzugeben; dagegen hat der Kopf der Jungfrau überraschend glatte Formen. Die Umrisse der Lütticher Madonna sind verfeinert zu dem länglichen Oval, das aus der Schule Rogiers nach Köln gekommen war.

Dann giebt es noch eine grofse durchschnittene Tafel im Kölner Museum (No. 131. 132 H. 1,29 B. 1,45). Auf der früheren Innenseite (Taf. 45) stehen (von links nach rechts) S. Christophorus mit dem Kinde und ihm zugewandt S. Gereon, dann S. Petrus in Bischofsornat und Tiara, die h. Jungfrau und S. Anna. Maria, die

mit ihrer Mutter das liegende Kind hält, tritt ein wenig zurück, sodafs die beiden Frauen mit Petrus eine Gruppe bilden, ähnlich wie auf den Flügeln des Lochnerschen Weltgerichts. Man hat Bedenken getragen, dieses Werk dem Meister der Verherrlichung zuzuschreiben [340]. Das Gepräge der Köpfe ist allerdings gröber und stumpfer geworden, der geistige Ausdruck nur gering, aber die Ausführung zeigt seine Hand selbst in kleinen Eigenheiten wie in der Behandlung der Augen und der etwas flüchtigen Zeichnung der Ohren. Der goldene Schlüssel des h. Petrus ist ähnlich geformt wie der in Lüttich. Auffallend sind die übergrofsen Hände, doch die Neigung dazu bemerkt man schon in den früheren Bildern. Die drei männlichen Heiligen, der fromme Riese, der tapfere Ritter und der würdige Bischof, sind drei prächtige Gestalten und vor Allem ist die Farbenwirkung von wahrhaft monumentaler Kraft und Schönheit. Die Haupttöne sind bräunliches Roth und Dunkelblau mit Gold. Blau ist das Gewand Marias, wie es der Maler liebt, mit grauem Pelz besetzt, dann der Bischofsmantel mit breiter goldgestickter Borte und der Wappenrock Gereons mit dem Goldkreuz. S. Christoph hat ein Wamms von pelzbesetztem Brokat mit dunkelblauen Blumen und weifsen Punkten auf orange Grund, dazu gelbrothes Kopftuch, graubraune Schärpe, grüne Tasche mit ledergelber Klappe und Stahlbügel und graue Hosen; sein Mantel ist bräunlich roth, ebenso der Mantel der h. Anna über einem grünen Kleide. Petrus hat ein rothgelbes Unterkleid mit weifsen Punkten, am Mantel gelbrothes Futter und Dunkelroth in der Tiara, S. Gereon hellrothen Pelzmantel, rothe Mütze und Schuhe. Die Goldrüstung ist sehr fein dazu gestimmt durch braune Schatten, welche die gelben Lichter hell erglänzen lassen. Und diese ganze reiche Pracht liegt in einem Teppich von dunkelkirschrothem Golddamast. Der Fliesenboden ist braunroth und grau. Ueber den Teppich ragen grüne Bäume als Hintergrund für die Köpfe mit den grofsen schlichten Nimben und dahinter sieht man den Rhein und die Stadt Köln, weiterhin eine dunkelgrünblaue Landschaft, in der man links Bonn und das Siebengebirge, rechts eine Eifellandschaft erkennt, flüchtig ausgeführt auf Goldgrund. Von der Stadt ist eine wirkliche Ansicht gegeben mit allen Kirchen und Häusern, wenn auch nicht immer in den richtigen Verhältnissen, der Rathhausthurm tritt besonders hervor. Sehr lebhaft ist das Treiben am Hafen geschildert. Der Flufs ist von Schiffen und Fischerbooten belebt. Bei Cunibert wird ein Lastschiff von zwei Pferden stromauf gezogen und vor dem Bayenthurm liegt ein Ruderschiff mit Bewaffneten. Auf der Werft sind Männer und Frauen, Reiter und Karren als schwarz

braune Silhouetten in lebendigster Bewegung geschildert. — Auf der früheren Aufsenseite der Tafel stehen S. Clara mit Monstranz, S. Bernardino mit dem Namenszug Christi im Flammenkranz, S. Bonaventura und S. Franciscus mit dem gekreuzigten Seraph. Der Doctor angelicus trägt einen hellblauen Mantel mit rothgelben Cherubim und weifse Mitra, er hält ein Bäumchen, in dessen grünender Spitze der Crucifixus erscheint, darunter hängt am Ast der Cardinalshut, am Fufs ein Wappen mit zwei durchbohrten Händen. S. Bernardino, der 1450 heilig gesprochen war, ist offenbar nach einem Portrait gemalt mit gebogener Nase und greisenhaft vorstehendem Kinn, doch sind die italienischen Formen sehr vergröbert [311]. Die braunen Franciscanerröcke und das dunkelgraue Kleid der h. Clara heben sich kräftig ab von einem Golddamastteppich mit schwarzem Muster. Dahinter sieht man braune Hügel, dann eine grofse Stadt im Mauerkranz mit röthlichen Mauern, blauen Dächern und prächtiger Cathedrale, Alles nur flüchtig ausgeführt, weiterhin wieder zerklüftete Felsen, wie auf den früheren Bildern, mit stattlichen Burgen, am Rande der Ebene rechts dunkelblau die Silhouette Kölns von der Landseite und am Horizont eine hellgetönte Berglandschaft unter natürlichem Wolkenhimmel.

Die einseitige Bewegung der Heiligen läfst auf ein Gegenstück schliefsen. Wir müssen daher diese Tafel trotz der ungewöhnlichen Form für einen Altarflügel halten, dessen Innenseite durch Goldgrund ausgezeichnet ist. Vielleicht bildete das Mittelstück eine grofsartige Sculptur. Dazu würde der wesentlich decorative Charakter des Werkes stimmen. In dieser Richtung liegt auch die Haupttugend dieses Meisters. Bewunderungswürdig ist die Sicherheit, mit welcher er verwandte Farben auf einander setzt, ein helles Braun auf Golddamast zur Wirkung bringt und vor Allem in der Verbindung von tiefen ernsten Tönen mit bunten Schillerfarben Reichthum und Pracht erzielt [342].

Dafs dieser Maler einen fest ausgeprägten Stil nach Köln mitgebracht, ist sicher, aber wir haben gesehen, dafs er hier noch lernte. War er gegen 1460 nach Köln gekommen, so ist er wohl mindestens bis 1480 thätig gewesen. Um diese Zeit spüren wir seinen Einflufs in einigen geringeren Bildern: auf einer kleinen Tafel der Sammlung Weber in Hamburg (No. 9 H. 0,51 B. 0,38) ist der h. Petrus als Schutzpatron des Erzbischofs Hermann von Hessen gemalt, welcher i. J. 1480 zur Regierung kam, und im Erfurter Museum ist eine Krönung Maria in seiner Art vom Jahre 1481 (Weisstannenholz H. 1,90 B. 0,83) [343].

Zu den vermöglichen Malern dieser Zeit gehört Goedart Butgyn van Aiche. Im J. 1463 kaufte er ein Haus in der Schildergasse und 1476 machte er seine Frau Petersche zur Mitbesitzerin. 1483 erwarben die Eheleute ein zweites Haus »zum Saale« genannt in der Schildergasse. Gestorben ist er zwischen dem 19. December 1489 und dem 16. Mai 1493. Goedart war also als Geselle von Aachen eingewandert und konnte wohl schon von seiner Heimath aus nach Lüttich in die Lehre gegangen sein[344].

Als seinen Schüler werden wir einen der ersten Kölner Meister anerkennen.

VIII.

Auf einem schönen Bilde des Kölner Museums (No. 131, H. 0,84 B. 0,72) sieht man (Taf. 56) zur Rechten den Heiland am Kreuz: der hagere Körper ist etwas nach rechts gewandt, der Kopf mit geschlossenen Augen gesenkt, sodafs die Haare auf die rechte Schulter fallen. Die Hände sind zusammengekrümmt, die Beine an einander geprefst, von der Hüfte flattert das weifse Lendentuch. Am Fufse des Kreuzes kniet die weinende Magdalena und schaut anbetend empor. Neben ihr liegen Schädel und Knochen. Gegenüber steht die heilige Jungfrau von Schmerz bewältigt, die Hände vor dem Leibe gekreuzt, die Augen geschlossen. Johannes hält sie mit der Rechten am Ellenbogen; er selbst blickt zum Erlöser auf. Männlicher Schmerz ist in den zusammengezogenen Brauen und dem festgeschlossenen Munde ausgesprochen. In den knochigen Formen des edlen Kopfes erkennen wir das Vorbild Rogiers. Auch der Gekreuzigte zeigt die selbe Zeichnung wie bei dem Crucifix, das in der Münchener Anbetung der Könige an der Wand hängt, der Kopf aber erinnert an den Heiland des Dirck Bouts in der Grablegung der Nationalgalerie zu London [345]. Die kraftvolle Natürlichkeit der Niederländer ist freilich nicht erreicht. Der Christus hat an Ausdruck viel verloren, aber der mildere Sinn des Kölner Nachahmers hat den beiden Trauernden einen feineren Umrifs gegeben. Weniger vornehm ist Magdalena gezeichnet. Die tiefen Töne des Gewandes: der dunkelblaue Golddamast des Kleides und der violette Mantel mit grünem Futter erinnern wiederum an Bouts [346]. Die Landschaft mit grüngelben Hügeln, schlanken Frühlingsbäumen und einer fernen Stadt unter weifsblauem Himmel ist ganz in der Art der Vlamen gehalten. Drei Engelchen in dunkelblauen Kleidern halten goldene Kelche unter die Wunden; ihre rothblonden rundlichen Lockenköpfe bekunden die kölnische Herkunft des Malers, doch haben die langflatternden Gewänder nicht die den älteren Kölnern eigenthümliche spitze Endigung [347].

Die selben Gestalten sehen wir auf der Aufsenseite eines grofsen Altarwerkes, von dem sich 7 Tafeln in der Pinakothek zu München (No. 22—28, jede H. 0,82 B. 1,08) und die achte (Darstellung im Tempel) in der Nationalgalerie zu London (No. 706) befinden. Die Innenseite schildert das Leben der heiligen Jungfrau. Die Aufsenseiten der Flügel haben stark gelitten; auf dem rechten (No. 22 u. 26) war eine Kreuzigung dargestellt. Das Gesicht des Heilandes stimmt fast ganz mit dem Kölner Crucifixus überein, Augen und Mund sind ein Wenig geöffnet. Der Nimbus, der dort einen Strahlenstern mit Blumen bildet, ist hier grob geriefelt. Da das Kreuz nach vorne gewendet ist, erscheint die Brust etwas breiter, die Beine sind nicht festgeschlossen, das Lendentuch flattert nicht. Die Engel haben graugelbe Kleider und rothen Mantel. Von Marias Kopf ist nur der Nimbus erhalten, daneben ein anderer Frauenkopf, von Johannes Haar und Ohr, aber dies genügt, um die selbe Hand wie in dem Kölner Bilde zu erkennen. Maria hat die Hände gefaltet, aber die nämlichen feinen scharfumrissenen Finger wie in Köln. Das Blau ihres Mantels ist etwas heller, ebenso das Roth im Rock des Jüngers. Rechts vom Kreuz steht der Hauptmann mit zwei Lanzentragern in bunter Kleidung. Der eine hat auf seinem Schilde einen Löwenkopf mit Ring, offenbar nach einem romanischen Thürklopfer gezeichnet. — Auf dem linken Flügel (No. 25 u. 28) ist aussen die Krönung Marias gemalt. Christus und seine Mutter sitzen auf rothem Thron vor einem Rücklaken von grunem Golddamast, das von vier anmuthigen Engeln gehalten wird. Maria hat dunkelblaues Kleid und grünblauen Mantel, Christus blaugrauen Rock und zinnober Mantel, Alles in kräftiger Färbung.

Die Bilder der Innenseite sind[347a]:

1. Begegnung an der goldenen Pforte. Joachim, dessen Opfer verworfen war, weil der Herr ihn des Kindersegens nicht gewürdigt hatte, ist betrübt zu seinen Herden gegangen. Verwundert schaut ihm der Hirte nach, ein Engel mahnt ihn zur Heimkehr und verkündet ihm die Geburt einer Tochter. Sein ältliches Kindergesicht mit runder Stirn und fröhlichem Munde wiederholt einen Kopf von der Krönung der Aufsenseite. Der selbe Engel war der verlassenen Frau erschienen und sie empfängt ihren Mann am Thore von Jerusalem. Die Ornamentik der Pforte ist halb gothisch halb romanisch, doch überwiegt das Romanische, das den Begriff der romantischen Vergangenheit geben soll. Hieran schliefst sich die Stadtmauer und eine befestigte Brücke, auf der sich zwei Männer unterhalten, die Stammes-

genossen, vor denen sich Joachim schämte. Die beiden bejahrten Gatten in der Tracht vornehmer Bürger umarmen sich zärtlich, wie es in der Legenda aurea heifst: de mutua visione laetati et de prole promissa securi. Im Hintergrunde sieht man ihre Geburtsorte, Nazareth und Bethlehem.

2. Geburt Mariä (Taf. 57). Im grofsen Ehebett, das die Hälfte der Stube füllt, liegt die Wöchnerin unter dem mit Brokat ausgeschlagenen Betthimmel. Eine ältere Frau reicht ihr lächelnd das zarte Kind, eine andere hält die Windel. Am Fufsende des Bettes unterhalten sich zwei Gevatterinnen. Links auf der Bank sitzen zwei jüngere Frauen: die eine prüft die Wärme des Wassers in dem Zinnbecken, in das die Magd eingiefst, — ein Zug, der seit der byzantinischen Zeit sich immer wie in der Wirklichkeit wiederholt, — die andere hält das Badetuch — und richtet den Blick (auch des Beschauers) auf die Wöchnerin. Auf dem Schrank hinter der Bank stehen die Schale mit Nachtlichtern, Schachtel und Oelkrug. Gegenüber holt eine junge Frau Leinenzeug aus der Wäschekiste.

3. Marias Tempelgang. Die heilige Jungfrau als Mädchen von acht bis zehn Jahren in vornehmem Doppelkleid und spitzen Trippen steigt die 15 Stufen zum Tempel hinan. Dieser gleicht einem gothischen Chorbau ähnlich dem der Ursulakirche, für welche das Werk gearbeitet war. Oben erwartet sie der Priester mit dem Rauchfafs in bischöflichem Gewande. Am Altar, auf dem ein Schnitzwerk mit Moses und zwei Propheten steht, lehnt der Kirchendiener, auf der Empore singende Engel. Unten an der Treppe stehen zu beiden Seiten die Eltern und Verwandten; ganz vorne spielen zwei Hunde, ein Windspiel und ein Wachtelhund.

4. Vermählung Marias. Das Brautpaar kniet vor dem Altar, der Priester legt ihre Hände zusammen. Links stehen die Eltern der Jungfrau und drei Freundinnen, rechts die 6 Freier und der Kirchendiener, der am Altar im heiligen Buche liest. Joseph hält den Daumen hoch; er hat einen grofsen Filzhut und die hohen Trippen, ebenso der Mann ganz rechts, Joachim aber trägt schon flache spitze Sohlen. Der Altaraufsatz trägt eine hebräische Schrifttafel und als Statuen Moses und zwei Propheten.

5. Verkündigung. Maria kniet vor dem Betpult, dessen Wange mit einem drachentödtenden S. Michael verziert ist. Der Engel kommt halbknieend mit erhobener Rechten, in der Linken die Lilie. Er hat nackte Füfse, doch einen reichgestickten Talar über der Alba, auf dem Rücken ist ein thronender König gezeichnet, davor eine knieende

Frau, welcher zwei andere mit Gefäfsen in den Händen folgen, wahrscheinlich die Königin von Saba. Den Hintergrund bildet ein Brokatteppich, über den 6 Engel herabschauen, die wie die ganze Scene an Lochner erinnern. Am Himmel erscheint Gott Vater mit anbetenden Engeln und sendet auf einem Sonnenstrahl das Kind mit dem Kreuz und die Taube.

6. Heimsuchung (Taf. 58). Die beiden Frauen reichen sich die Hände. Maria legt die Linke auf den Leib, Elisabeth erhebt sie segnend. Hinter ihr trägt eine Magd mit offenem freundlichem Gesicht Pelzmantel und Trippen: sie hat ein enges Kleid mit leichten Aermeln, weifses Kopftuch, Halstuch und Schürze. In der Luft fliegen 6 zierliche altkölnische Engelchen. Rechts führt der Weg zum Thore der »Stadt im Gebirge«, davor sitzt Zacharias mit Buch und Hund, links sieht man neben schroffen Felsen auf eine grofse Stadt in der Ferne, Nazareth; auf dem Wege Reiter und Wanderer, vorne kniet der Stifter in pelzbesetztem Tabart mit der Antoniterkette, nach dem Wappen ein Schwartz-Hirtz.

7. Darstellung im Tempel (Taf. 59) (London). Maria reicht das Kind dem greisen Simeon, der in der Mitte vor dem Altar steht, zu beiden Seiten Joseph und die Verwandten mit Lichtern und Tauben. Den Altartisch, dessen Rand mit einer hebräischen Inschrift geziert ist, tragen zwei nackte Knaben, den Aufsatz zieren Reliefs: Kain und Abel, Abrahams Opfer und Noah mit seinen Söhnen; am Untersatz liest man ANGLAE. Der Priestermantel hat auf dem Rücken eine Stickerei mit Kaiser Augustus und der tiburtinischen Sibylle.

8. Himmelfahrt Marias. Die heilige Jungfrau, knieend von zwei Engeln getragen, wird von Christus in einer Engelglorie empfangen. Auf der Erde stehen und knieen die Apostel zu beiden Seiten neben dem Sarkophage, dessen Wände mit Statuetten unter Baldachinen geschmückt sind [348].

Hier hat der Künstler selbständig geschaffen. Der Entwurf der Bilder ist immer klar gedacht, aber noch ein Wenig ängstlich. Bei der goldenen Pforte ist die schräge Anordnung, auch in der unklaren Architektur, die dem Ehepaar einen würdigen Hintergrund giebt, geschickt durchgeführt. Von dem prächtig fallenden Mantel der h. Anna und dem allerdings unnatürlich flatternden Joachims geht die Linie über die hohen Flügel des Engels bis zu dem sitzenden Hirten. Die Perspective ist freilich etwas willkürlich behandelt, ebenso in der Wohnstube, wo besonders die Frau zur Rechten als Gegengewicht gegen die Gruppe vor der Badewanne äufserst glücklich erfunden ist.

Der Maler hat einen ausgesprochenen Sinn für symmetrische Raumfüllung; am liebsten macht er in der Mitte freien Platz für die Hauptpersonen, während er die Nebenfiguren in dichten aber übersichtlichen Gruppen zusammendrängt. So ist die kleine Figur der Maria auf der Tempeltreppe als Mittelpunkt für die pyramidale Composition mit der grofsen Kirchenhalle fein berechnet. Die unteren Gruppen sehen etwas theatermäfsig zum Bilde heraus, was auf den anderen Bildern vermieden ist, indem die Hauptpersonen mehr nach vorne oder in die Höhe gesetzt sind.

In Körper- und Gesichtsbildung ist das niederländische Vorbild nicht zu verkennen. Dafs wir hier trotz mancher Anklänge nicht mit einem unmittelbaren Schüler Rogiers zu thun haben, ist sicher. Allerdings sind die Hauptfiguren der Darstellung im Tempel, Simeon, Maria und das Kind, dessen Bilde aus S. Columba entnommen, auch der Kopf Josephs ist hier frei wiederholt, ebenso bei der Vermählung. Allein die vornehmen Gestalten des grofsen Vlamen sind arg verkümmert. Die Zeichnung ist überhaupt in diesen Bildern noch etwas kleinlich und trocken. Die wesentlichen Züge der Formengebung weisen auf Dierick Bouts in Löwen.

Wie dieser den menschlichen Körper auffasste, sieht man in dem Bilde zu Lille, wo die Seligen zum Brunnen des Heils geführt werden. Die Männer haben flache Brust, graden Rücken, dünne Arme mit grofsen Händen und aufwärts gebogene Füfse, Alles wie auf unsern Bildern. Die Köpfe der Frauen sind länglich mit hoher Stirn, das untere Augenlid etwas aufgezogen. Sie haben schmale abfallende Schultern, tiefsitzende weit getrennte kleine Brüste, dazu lange Arme und Beine. Von dem Kölner Maler haben wir eine fast nackte Gestalt, die h. Agnes, in der Galerie zu Schleissheim (No. 4). Da sind die selben Formen wiederholt: ein langer Leib mit schmalen Hüften, schlanken Armen und zarten Handgelenken, die kleinen Brüste ziemlich tief und weit getrennt; in Allem liegt ein feiner Reiz von mädchenhafter Anmuth. Beim Marienleben ist diese Bildung besonders deutlich ausgeprägt in der Gestalt der Magd bei der Heimsuchung, welche ihr Gegenstück hat bei der Anbetung der Könige von Bouts in München[349].

Grofse Sorgfalt ist auf die Hände verwandt, die dünnen spitzen Finger sind fein ausgeführt, werden aber auch viel gebraucht. Bei der goldenen Pforte begleitet Joachim sein Selbstgespräch mit den Fingern, während der Hirte verwundert die Hand erhebt, und der Engel demonstrirt mit beiden Händen. Die Bewegung ist zum Theil

noch etwas befangen, aber Einzelnes ist auch wieder sehr gelungen wie bei dem Tempelgang auf der linken Seite die schöne Jungfrau mit dem hohen Kopfputz und auf der rechten der würdevolle Greis und der Jüngling, der mit anmuthiger Bewegung heraustritt. Die Tracht ist dem Gegenstande entsprechend vorwiegend die des reichen Bürgerstandes: neben einfachen Tuchröcken und Mänteln kostbare Brokatkleider, bei den Männern kurze pelzbesetzte Röcke mit geschlitzten Aermeln, einmal auch (bei der Vermählung) ein weiter angesetzter Hängeärmel. Die Frauen tragen über den Brokatkleidern auch einen schlichten dunkeln an der Seite geschlitzten Ueberrock, beide Geschlechter unter den Schuhen spitze Sohlen, durch welche die plumpen Holztrippen allmählich verdrängt wurden.

Die Männerköpfe sind sehr mannigfaltig, haben aber einen gemeinsamen Zug; die festgeprefste, etwas vorgeschobene Unterlippe. Dierick Bouts hat diesen Zug am schärfsten ausgeprägt in den vornehmen Herren der Kaiser-Otto-Bilder in Brüssel, harten und nüchternen, innerlich unfreien Menschen. Bei dem Kölner ist durch das Vorschieben des Untergesichtes und die aufgezogenen Augenlieder vielmehr der Ausdruck der Aufmerksamkeit und Theilnahme gegeben. Den Gesichtern der Frauen giebt die Bildung der Augen einen etwas »gezierten und schüchternen« Ausdruck, die meisten aber sind sehr anmuthig, freundlich und verständig.

Die Farben sind nicht so tief und leuchtend wie bei Bouts und nach alter Weise über das ganze Gemälde vertheilt. Als Beispiel diene die Geburt Marias. Das Ganze wird beherrscht von dem echt kölnischen Carmin des Bettes und dem feinen gelben Ton des Brokatteppichs. Die Frau zur Linken hat ein hellgelbgrünes Kleid mit gelbgestreiftem weifsen Futter und weifsen Unterrock mit breitem Pelzsaum, die nächste blaugraue Aermel über Goldbrokat, die Magd hellkirschrothes Kleid mit grauem Pelzfutter und grasgrünen Aermelüberzügen und grünen Unterrock. Von den älteren Frauen hat die erste hellrothes Kleid und blauen Mantel mit kirschrothem Futter, die zweite Violett, die dritte Hellblau und die vierte Grün, die Sitzende zur Rechten blauen Ueberrock mit grauem Pelzfutter und Kleid von weifsem Goldbrokat mit grünem Saum. Das Kissen, auf dem sie sitzt, ist kirschroth mit grünem Damastüberzug. Auf den andern Bildern findet sich noch Weifs mit purpurnen und blauen Schatten und mattes Ziegelroth im Brokat, der nach deutscher Art in wirklichem Gold ausgeführt ist. Das Ganze giebt mit dem Goldgrund eine etwas bunte freundliche Harmonie. Die Gesichter sind unter der dünnen Farbe

auf dem Kreidegrund mit groben dunklen Strichen modellirt. Uebrigens stehen die Figuren noch ziemlich unvermittelt in der Landschaft. Sie ist hell und nüchtern und nach Art der Niederländer abgetönt.

In diesen Bildern erscheint das Leben Marias auf dem Goldgrund frommer Ueberlieferung wie eine freundliche Dichtung, ohne die tragischen Schatten, ausgestattet mit allen Zügen reicher bürgerlicher Häuslichkeit. So war das Werk den Zeitgenossen lieb. Noch zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts stand es in hohem Ansehn, wie Ortwinus Gratius berichtet, der in S. Ursula an dem Altar die Messe las [350].

In der nächsten Zeit vollendete der Maler zwei Altarwerke mit der Kreuzigung; das eine ist im Besitz der Frau Dr. Virnich in Bonn [351] (H. 1,25 B. 2,20), das andere noch heute in der Capelle des von dem Cardinal Nicolaus Cusanus gestifteten Hospitals zu Cues an der Mosel, für die es gemalt ist (Taf. 60 u. 61). Hier ist die alte Darstellungsweise der Kreuzigung »mit dem Gedränge« wieder aufgenommen, mit den Schachern und Reitergruppen zu beiden Seiten. Auch Longinus fehlt nicht; beim Bonner Bilde legt er die linke Hand unter das Auge und hält mit der Rechten die Lanze, die ein Alter neben ihm führt; in Cues schaut er betend zum Heiland auf. Die wilde Gruppe der würfelnden Kriegsknechte ist auf beiden Bildern weggelassen. In Bonn ist der Crucifixus fast der selbe wie in Köln und München, doch liegt die Dornenkrone unter dem spitzen Winkel der Stirn und im Munde sieht man Zunge und Zähne, ebenso bei Johannes, der rechts vom Kreuze steht und den herben Ausdruck des Kölner Bildes schon verloren hat. In Cues, wo er wieder die ohnmächtige Maria hält, hat er schon die feinen glatten Formen mit den kleinen Augen, welche unserm Meister eigen sind. Magdalena am Kreuzesfuſs hat einen rothen Mantel mit weiſsem Futter; sonst finden sich schöne Farbenaccorde von Dunkelblau, Kirschroth und Maigrün oder Hellgraublau und Braun gehöht durch Gold, auch blaſsrothe Kragen mit blauen Schatten. Den Hintergrund füllt zu beiden Seiten ein groſser See mit Schiffen und Schwänen; dahinter groſse Städte am Gebirge und weiſse gothische Bauten, darüber goldene Luft.

In Cues sind, da das Bild (H. 1,53. B. 2,00) oben erhöht war, die drei Kreuze zusammengerückt und in der Mitte öffnet sich der Blick in die Landschaft. Dadurch treten Magdalena und Longinus deutlich hervor. Maria und ihre Begleiterinnen haben die zierliche Bildung dieses Meisters vollkommen ausgeprägt: grade Stirn, spitze Nase, festen Mund und kleines spitzes Kinn über dem zarten Halse.

Die Reitergruppen sind dichter geworden, aber durchsichtig gegliedert. Die Pferde sind in beiden Werken sorgfältig behandelt und haben in Haltung und Blick merkwürdig erregten Ausdruck[352].

Auf dem rechten Flügel des Bonner Werkes ist die Verklärung gemalt: Christus in lila Rock mit weifsem Mantel, Moses mit den Tafeln (ohne Hörner), Elias mit Buch, unten die drei Apostel, — auf dem linken Flügel die Auferstehung. In dem Kopfe des verklärten Christus hat der Maler sich ein neues Ideal herausgebildet. Zu Grunde liegt wohl ein Typus Rogiers, wie er auf dem Wiener Bilde (No. 1386) in der Veronica erscheint. Es ist ein schönes Oval mit hoher breiter Stirn, an den Augen- und Backenknochen leise gewellt, die Augen ein wenig gedrückt unter den hochgewölbten Brauen, die Nase lang und grade, der Mund fein geschnitten mit voller Unterlippe.

In Cues ist auf den Flügeln (Taf. 61) die Verspottung und die Grablegung geschildert, darüber auf den erhöhten Ecken S. Nicolaus und S. Petrus. Beide Male sieht man im Hintergrunde eine weite Hügel- und Seelandschaft unter natürlichem Himmel. Die Verspottung spielt in einer offenen Säulenhalle: die Hauptgruppe wiederholt die hergebrachte Darstellung mit den rohen boshaften Henkern. Auch die vornehmen Zuschauer sind lebhaft betheiligt: Einer schlägt mit einem Knittel nach dem Heiland, weiter hinten höhnt ein Anderer, links sieht man noch zwei Henker mit Geifsel und Ruthe. Bei der Grablegung ist der Sarkophag schräg gestellt. Der Leichnam wird von drei älteren Männern hineingelegt, deren Modelle schon auf der Bonner Kreuzigung verwendet sind. Auf der Erde liegen Dornenkrone und Nägel. Der Christuskopf mit blutiger Stirn und halbgeöffneten Augen und Lippen zeigt die edle Bildung in der Zerstörung des Martertodes. Die anmuthigen Gestalten der trauernden Frauen geben eine wehmüthige Stimmung, die in der weiten Landschaft leise verklingt. — Die Ecken über den abschliefsenden Bogen sind mit kleinen grauen Figuren, lebhaft bewegten Kriegern ausgefüllt wie bei dem Triptychon von Bouts im Valencia[353]. — Auf den Aufsenseiten der Flügel sind die hh. Paulus, Petrus und Nicolaus, ein h. Bischof, Magdalena und Barbara von einem Schüler ausgeführt.

Es scheint der selbe zu sein, der für den 1461 gestorbenen Probst Tilmann Joel eine Tafel malte, die jetzt auf der Empore der Martinskirche in Linz steht (c. H. 1 B. 1,35): In der Mitte steht Gott Vater mit Kaiserkrone und hält den Leichnam Christi vor sich; links stehen S. Johannes Baptista mit dem Lamm auf der Linken und S. Andreas, rechts S. Clemens der Papst mit Anker und S. Florinus, der einer Frau Wein eingiefst, Alle sehr lang mit kleinen Köpfen.

Auf dem Hauptbilde in Cues rechts unter dem Kreuz knien der am 11. August 1464 verstorbene Cardinal (mit dem Krebs im Wappen) und sein Bruder, von welchem wohl das Bild geweiht ist.

In diesem Werke, welches dem Andenken eines der bedeutendsten Männer jener Zeit gewidmet war, hat der Künstler seine Art vollkommen ausgebildet. Die Menschen bewegen sich frei und sicher in den weiten Räumen. Von den vlämischen Vorbildern ist in den feinen Köpfen und der etwas schwächlichen Körperbildung Wenig mehr zu spüren, aber in dem anmuthigen Linienspiel der klar gegliederten Gruppen und der zierlichen Haltung der Einzelfiguren hat eine zarte Empfindung sich selbst genügenden Ausdruck gefunden.

Eine andere Gruppe von Bildern zeigt den selben Gang der künstlerischen Entwicklung und zugleich das Bemühen des Meisters für das Gesicht der heiligen Jungfrau eine eigene Bildung zu finden.

Seiner frühesten Zeit gehört eine durchschnittene Tafel im Besitz des Herrn Crombez in Paris[354] (H. 1,02 B, 0,56), deren Innenseite die Heimsuchung darstellt. Die Gruppe der heiligen Frauen ist noch ganz niederländisch, namentlich die lebenstreue Gestalt Elisabeths, das ältliche Gesicht, der hagere Körper in dem vorne geschnürten Kleide und der von der Hüfte fallende Mantel, ebenso der sternförmige Strahlennimbus. Das nächste Vorbild ist wohl das Gemälde Rogiers in Turin[355], dessen Frauengruppe von einem Schüler des Dierik Bouts wiederholt ist auf einem Triptychon des Kölner Museums[356]. Doch das Kölner Werk ist eine selbständige Nachbildung: der Faltenwurf ist vereinfacht, die Kopfbildung Marias leise geändert. Der viereckige Schädel, der spitze Mund und die kleinen Augen finden sich schon hier wie in München. Dort ist dann Alles noch feiner und kleinlicher geworden. Auch die Landschaft ist sehr ähnlich mit der Burg zur Rechten, von der Joachim mit dem Hunde herabkommt. Der Gesichtspunkt ist wegen der schmalen Form der Tafel unnatürlich hoch genommen. — Auf der Aufsenseite stehen unter natürlichem Himmel, in vollen tiefen Farben ausgeführt, Maria mit dem Kinde zwischen S. Catharina und S. Columba mit dem aufrechtstehenden Bär an der Kette. Die Hauptfigur hat sehr gelitten, doch in der h. Catharina ist ein eigener Typus angekündigt, den wir auf späteren Bildern vervollkommnet wiederfinden.

Am nächsten stehen zwei Flügelbilder im Kölner Museum (No. 132. 133. H. 0,755 B. 0,31. Sammlung Dormagen)[357], aufsen eine etwas flüchtige Verkündigung, innen die heiligen Catharina und Barbara. Diese trägt dunkelblauen Golddamast und tiefrothen Mantel

mit weifsem Futter, Catharina rothen Goldbrokat über dunkelblauem Unterkleid und gelbgrünen Mantel mit grauem Futter. Die Farben sind also auf prächtige Wirkung berechnet, aber nicht ganz so fein gestimmt wie bei dem ersten Crucifixus. Die zarten Gesichter haben das gleiche Gepräge in leiser Abwandlung. Bei Catharina ist die Stirn rundlicher vorgewölbt und das Oval nach unten ein Wenig voller geworden. Aehnlich war die h. Jungfrau gezeichnet bei der Krönung auf der Aufsenseite des Marienlebens. Bei Barbara, die im Gebetbuch liest, sind die gesenkten Augenlieder breit und schön geschwungen; ein grosser Thurm steht hinter ihr. Der geistige Ausdruck beruht im Wesentlichen auf der anmuthigen Neigung der Köpfe, von denen das gewellte Har in reicher Fülle über die Schultern herabfliefst.

Diese Bildung ist vollkommen ausgeprägt in der Mutter Gottes, welche dem heiligen Bernhard die Milch zuspritzt (Taf. 62) auf einem kleinen Gemälde des Kölner Museums[358] (No. 134. H. 0,31 B. 0,24). Sie trägt einen Kranz von rothen und weifsen Rosen über der mit zarten grauen Schatten modellirten Stirne. Das Untergesicht ist breiter und voller, der ganze Ausdruck mütterlicher geworden. Mit gesenkten Lidern sieht sie leise lächelnd auf den Heiligen, der sich noch ahnungslos mit dem Kinde beschäftigt. In der Linken hält sie eine Nelke, die damals neugefundene Blume, die ja auch Jan van Eyck schon gemalt hatte. Gegen den dunkelblauen Mantel bilden der kräftige Hals und die kleine Brust einen leuchtenden Gegensatz, welcher durch das weifse Hemd und das dunkelblonde Haar gemildert wird. Die Brust ist ebenso mangelhaft gezeichnet wie die Tonsur des Heiligen. Vor der h. Jungfrau, über einer grauen Steinbrüstung sitzt das unschön aber natürlich gebildete Kind auf einem rothen Kissen mit grünem Brokatüberzug. Es legt das linke Händchen auf die Hand der Mutter, welche die Milch aus der Brust drückt und blickt zum Bilde heraus, als wollte es sagen: So belohnt meine Mutter, die ihr dienen[359]. Der h. Bernhard steht hinter der Brüstung im weifsen Mönchsgewand mit einem rotheingebundenen Buch in der Linken. Es ist ein feiner Gelehrtenkopf — magre et contemplatif, wie die Königin von Sicilien i. J. 1517 von dem Bilde über seinem Grabe sagte[360]. Die leichtgefurchte Stirn und die Falten um die Augen bekunden geistige Arbeit, der vornehm geschlossene Mund ruhige Beschaulichkeit. Der citharista Mariae fühlt sich wohl und sicher im Verkehr mit der Mutter Gottes, von welcher er sagte: In ihr giebt es nichts Strenges, nichts Schreckliches. Sie ist ganz liebreich; allen bietet sie Milch und Wolle. Er behält, wie er gewohnt ist, den Finger an der

Stelle des Buches, wo er im Lesen unterbrochen wurde. In seiner bescheidenen Haltung ist nur leise die innere Bewegung ausgedrückt, mit welcher er unter den breiten Lidern auf den Heiland schaut, während er die Hand auf dessen gekreuzte Beinchen legt, vorsichtig und zutraulich, wie er ihn in einer Predigt anredet: O Parvule parvulis desiderate[361]! Durch die feine Ausführung in so kleinem Format zeichnet sich das Werk vor allen andern dieses Malers aus.

Einen sicheren Anhalt für die Zeit des Meisters giebt die Jahreszahl 1463 auf dem Flügel eines Altarwerkes in der Martinskirche zu Linz (H. 1,50 B. 1,75)[362], welches innen die sieben Freuden Marias darstellt. Es war von dem 1461 verstorbenen Probst Tilmann Joel in Coblenz seiner Vaterstadt Linz gestiftet und befand sich dort in der Rathscapelle. Die einzelnen Scenen sind ungleich behandelt, die Verkündigung zweimal auf dem rechten Flügel, innen und aussen, ein sicherer Beweis, dafs verschiedene Hände an dem Bilde thätig waren. Innen erinnert das Bett bei der Verkündigung und die Haltung des Engels ein Wenig an Rogiers Bild aus S. Columba. Ueberhaupt sind die niederländischen Vorlagen der Werkstatt nicht zu verkennen. Das Mittelstück enthält oben 1. die Anbetung des Kindes in der verfallenen Säulenhalle, das Kind von zwerghaften Engeln umringt zwischen Joseph und Maria; — 2. die Anbetung der Könige: Der zweite König nimmt einem aufwartenden Ritter den Becher ab ähnlich wie bei Rogier, ist aber keineswegs vornehm gezeichnet. Dagegen sind die Köpfe hier überall eine fortgesetzte Verdeutschung der niederländischen Typen und namentlich die älteren anziehend durchgeführt. Der untere Theil enthält 3. die Darstellung im Tempel, wobei vor Allem die h. Jungfrau dem Münchener Bilde gleicht, bei den anderen Scenen hat sie die vollere Gesichtsbildung; — 4. der auferstandene Christus sitzt mit der Kreuzesfahne auf einem prächtigen Thron neben seiner Mutter, die seine Rechte ergreifend ihn liebevoll ansieht. Es ist wohl die Erscheinung des Heilandes nach der Auferstehung gemeint, die auch Rogier auf dem Triptychon von Miraflores geschildert hat, aber der Thron, der zu beiden Seiten von musicirenden Engeln umgeben ist, macht den Eindruck der grofsen Ceremonienbilder, welche die Krönung Marias darstellen. Diese war jedoch dem linken Flügel vorbehalten. Da ist unten das Pfingstfest gemalt und darüber kniet auf Wolken die betende Maria zwischen Gott Vater und Christus, die ihr die Krone aufsetzen, die schöngerundete Composition im Wolkenkranz ist von musicirenden Engeln eingefafst. — Die Verkündigung auf der Aufsenseite ist

selbständiger durchgeführt; durch das Fenster sieht man eine Stadt, in der man Linz erkennen kann. Auf dem andern Flügel erscheint der Crucifixus zwischen Maria und Johannes. Die Gestalt des Apostels ist aus dem Pfingstfest wiederholt, doch etwas feiner, Christus mit den Engeln wiederholt den Crucifixus in Köln, der hiernach zu dem festen Bestand der Schulvorlagen gehörte. Im Jahre 1463 also hatte der »Meister des Marienlebens«[363] zu Köln eine angesehene Werkstatt.

Es ist anzunehmen, dafs das Haupt dieser Werkstatt seine Lehrzeit vor dem Jahre 1460 vollendet hatte, wahrscheinlich in Löwen bei Dierick Bouts. Der Kölner Crucifixus und die Heimsuchung der Sammlung Crombez sind die reifen Früchte seiner niederländischen Studien. Wir haben gesehen, dafs diese Eindrucke schnell verblafsten. Wie der Künstler sich eine eigene Formengebung ausbildet, wird er geleitet von einem selbständigen Schönheitssinn, der genährt ist von den Ueberlieferungen der heimischen Kunst. Ohne Zweifel hatte er den ersten Unterricht in Köln empfangen, als Stephan Lochner noch lebte. Aber auch an Meister Wilhelms selige Anmuth ist die Erinnerung noch nicht erloschen. In Catharina und Barbara der Sammlung Dormagen scheinen die Heiligen von den Flügeln der Madonna mit der Erbsenblüthe wieder aufgelebt. In ihnen ist die selbe fromme innige Empfindung ausgesprochen, nur klarer, ruhiger und, wenn man will, nüchterner. Auf jene hochfliegenden Mystiker des vierzehnten Jahrhunderts waren die Brüder vom gemeinsamen Leben gefolgt. Wir sahen schon, wie ein Kölner Maler um 1440 ein Hausgenosse Johann Wessels in Zwolle wurde. Auch Nicolaus Cusanus war ein Zögling der Schule von Deventer. In Köln hatte der Westphale Heinrich Ahuys das Bruderhaus am Weidenbach gegründet. Diese neue Religiosität hat ihren schönsten Ausdruck in der Imitatio Christi gefunden, in der es heifst: »Auf zwei Schwingen erhebt sich der Mensch von der Erde: durch Herzensreinheit und Einfalt; Einfalt suchet Gott, Reinheit ergreift und fühlt Gott«. Das war im Sinne unseres Meisters gesprochen. Auch die Gestalt des h. Bernhard führt in diesen Gedankenkreis[364]: er war von Gerhard Grote und seinen Nachfolgern hochverehrt. Die Imitatio Christi ist von seinem Geiste erfüllt und in dem Bilde des Kölner Malers ist nicht sowohl die leidenschaftliche Verzückung des zwölften Jahrhunderts als der milde Sinn der Schule von Deventer ausgesprochen.

Diese ruhige Frömmigkeit macht die Werke des Malers etwas eintönig. Frisches Leben giebt ihnen die natürliche Bewegung sowie

der Ausdruck und die Mannigfaltigkeit der Gesichtsbildung in den zahlreichen Nebenfiguren. Wie scharf der Künstler die Wirklichkeit beobachtet, zeigen die Bildnisse der Stifter. Der Herr von Schwartz-Hirtz, der das Marienleben weihte, ist ein vornehmer wohllebender Mann mit anspruchsvollen aber leeren Formen, wie sie am Niederrhein öfter vorkommen[365]. Bei den hh. Catharina und Barbara der Sammlung Dormagen kniet eine grofse Familie, der Vater mit 8 Söhnen in kirschrothen Röcken und schwarzen Strümpfen, die Mutter mit 7 Töchtern, darunter 4 Nonnen. Trotz der Familienähnlichkeit sind alle so lebendig geschildert, dafs man die Tugenden und Unarten auch in den kindlichen Gesichtern lesen kann. Die Augen sind klein, was also doch wohl keine willkürliche Erfindung des Malers war. — Die selbe Familie erscheint aus späterer Zeit auf einem Bilde des Berliner Museums (No. 1235 H. 1,07 B. 0,98)[366]. Die Eltern sind sehr gealtert, von den Söhnen fehlen sechs, von den Töchtern drei. Der Ausdruck ist mit den Jahren verändert. Es sind gewöhnliche, zum Theil ernste und nachdenkliche, nicht unfeine Menschen, deutlich unterschieden von den frei erfundenen Figuren der Gemälde. Sie mochten wohl die innige Empfindung theilen, die der Maler in seinen Werken verkörpert. So hat er denn auch hier wieder eine alte Darstellung aus der Zeit Meister Wilhelms erneuert, die h. Jungfrau unter Heiligen im Himmelsgarten (Taf. 63). Die gekrönte Maria sitzt zwischen den hh. Catharina und Barbara unter einer zierlichen Laube auf erhöhtem Rasen, der von Steinbänken eingefafst ist, vor ihr auf der Erde die h. Magdalena; Barbara reicht dem Christkind eine Nelke. Die Farben sind sehr fein, der Grund golden; auch die besonders zierliche Gesichtsbildung der himmlischen Frauen zeigt das Bemühen die Stimmung der alten Paradiesgarten-Bilder wieder wachzurufen.

Wie wahr und liebenswürdig der Maler die Vorgänge des täglichen Lebens schildert, sehen wir im Marienleben, vor Allem in der Heimsuchung und in der Wochenstube. Ein hübsches Bild aus der Wirklichkeit giebt ein kleines Wandgemälde der Salvator-Capelle in S. Maria im Capitol. In dieser Capelle, die i. J. 1466 von Johann Hardenrath und seiner Gemahlin Sibylla Schlossgyn geweiht war, wurde von einer Singschule, die ebenfalls von den Hardenraths gestiftet war, täglich eine Messe gesungen. In einem kleinen Fries über dem Betstuhl an der Thürwand links ist die Schule in Halbfiguren dargestellt: der Organist in hoher rother Mütze sitzt vor der Orgel mit dem Rücken gegen den Beschauer und sieht sich nach den Sängern um. Diese bilden ein Quartett von vier Erwachsenen

und sieben Knaben. Die Knaben drängen sich eifrig singend vor dem grofsen Chorbuch, zwei Erwachsene, davon Einer mit weifser Hornbrille, stehen rechts mit einem rothen Buch, hinter ihnen ein verriegelter Wandschrank. Eine grobe Uebermalung späterer Zeit[367] hat den Reiz des lebendigen Augenblicksbildes nicht verwischen können.

Uebermalt sind auch die Bilder der Seitenwände; rechts und links die Bildnisse der Stifter mit Sohn und Tochter, dann links die Verkündigung, Jacobus major, Bartholomaeus, Sebastian als Ritter mit Pfeilbündel in der Hand, im Schild ein goldenes Kreuz in rothem Felde, im blauen Rand goldene Pfeilspitzen, Antonius Er. mit Glocke und Fackel; darunter als Halbfiguren Grau in Grau Apollonia mit dem Zahn auf der Zange, Michael, Blasius als Bischof mit Schwert und Buch, Nicolaus als Bischof, Paulus, Andreas, Servatius mit Schlüssel, Cornelius mit Horn, Jodocus mit Pilgerhut und Stab, Severinus mit seiner Kirche[368].

Aus der selben Zeit stammen zwei Schulbilder, das eine in der Münchener Pinakothek (No. 34 H. 0,88 B. 1,03): Crucifixus zwischen Maria und Ursula, Johannes und Mauritius, auf der Rückseite eine Inschrift, nach welcher das Bild zum Andenken des 1466 gestorbenen Canonicus Bernardus de Reyda in S. Ursula gestiftet ist[369]. Das andere im Westphälischen Kunstverein zu Münster (No. 102 H. 0,645 B. 1,39)[370] zeigt die h. Jungfrau mit dem Kinde, links die heiligen Petrus, Thomas, Andreas, rechts einen heiligen Bischof, Dionysius und Benedictus auf schwarzem Grund und die Jahreszahl 1468.

Es ist schwer einen Unterschied zu machen zwischen Schul- und Werkstattarbeiten. Ein Schüler, der sich die Malweise des Meisters angeeignet hatte, konnte, wenn er selbständig geworden, in dessen Manier weiter arbeiten; ein Gehülfe, der seine eigene Art mitbrachte, behielt sie auch in der Werkstatt seines neuen Meisters.

Stark übermalt sind zwei kleine Flügelbilder der Galerie in Schleifsheim (No. 3 und 4 H. 1,19 B. 0,25), von denen eines bereits erwähnt ist (s. S. 212). Die Vorderseiten, vielleicht von der Hand des Meisters, zeigen vor einem braunen Brokatteppich mit blauweifser Borte auf Goldgrund die h. Jungfrau mit dem Kinde und die h. Agnes am Marterpfahl; darunter die Familien der Stifter. Die Heilige ist bis zu den Hüften nackt: das Hemd fällt über das dunkelgrüne mit grauem Pelz gefütterte Kleid, das an den Füfsen zusammengebunden ist. Sie wird im Katalog S. Lucia genannt, aber auch die h. Agnes wurde entkleidet. Sie war besonders verehrt wie in Zwolle so im Bruderhaus zum Weidenbach, und auf den Aufsenseiten sieht man wieder den h. Bernhard, wie Christus vom Kreuz herabgleitend ihn umarmt, umd den h. Benedictus, beide flüchtig ausgeführt[371].

Sicher eigenhändig sind zwei Bilder aus S. Columba, früher in der Pinakothek, jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg (jedes H. 0,91 B. 0,77). No. 24. Tempelgang Marias (Taf. 64). Die Composition des Münchener Bildes ist hier vereinfacht, die prächtigen Männerköpfe sind wieder neuerfunden. Rechts vor Joachim und Anna kniet der Stifter: Venerabilis vir in artibus magister Iohannes de mechlinia alias de huilshout sacrae theologiae Professor eximius illius ecclesiae pastor anno LXXIII Febrewarii XII[372]. — No. 25. Tod

Marias (Taf. 65). Die Apostel sind in der bekannten Weise angeordnet. Zu Häupten der Sterbenden steht Johannes nach oben weisend, wo die gekrönte Maria mit dem Kinde über dem Halbmond sitzt. Er wiederholt die Figur auf der Kreuzigung in Cues. Man sieht hier recht das handwerksmäfsige Colorit der Werkstatt, es fehlt die feinere Modulation der Farben, welche die Werke von Bouts so lebendig und harmonisch macht. Sie stehen hier mit schwärzlichen Schatten etwas trocken auf dem Goldgrund. Der weiche goldbraune Ton, den der Niederländer für Metall und Brokat verwendet, ist niemals nachgeahmt, dagegen findet sich in der Bettdecke ein weiches Kirschroth, das um diese Zeit öfter vorkommt[373].

Merkwürdig sind die Bilder der Aufsenseiten: sie sind von einem begabten Schüler gemalt, der in Sicherheit und Freiheit der Zeichnung über den Meister hinausgeht. No. 24. Enthauptung der h. Columba. Die langen Figuren des Fürsten und seiner Begleiter mit weifsen Spazierstöcken erinnern an die Kaiser-Otto-Bilder von Bouts in Brüssel. Auffällig sind die langen Spitzen der Schuhe. Besonders lebendig ist der Henker gezeichnet, der mit dem Schwerte ausholt. Bei ihm ist auch die Farbenzusammenstellung neu: er trägt blaue Mütze, gelbbraunes Wamms mit kirschrothem Latz, hellblaue Hosen und schwarze Stiefel. Der Hintergrund ist sehr reich: eine Stadt am Flufs mit vielen Thürmen, links ein Berg mit graublauer Burg, ganz hinten ein alpenartiges Gebirge. Der Bär neben der Heiligen gleicht dem selben Thier im Kartenspiel des Meisters E. S., der wahrscheinlich i. J. 1462 nach Köln gekommen ist[374]. — No. 25. S. Johannes Ev. predigt in einer Kirche: diligite invicem; neben ihm sieht man sein mit Manna gefülltes Grab (s. Legenda aurea IX). Die Zuhörer schreiben eifrig. Die Wand schmücken eine Statue des Moses und ein Bild mit dem Salvator zwischen Paulus und Barbara unter blauem Himmel in rothgelbem Rahmen. Durch Thür und Vorhalle blickt man auf die Strafse[374a].

Ein anderes Bild des Germanischen Museums (No. 26 H. 0,77 B. 1,27): Die Anbetung der Könige (Taf. 66), zeigt die durchsichtige, wohl abgewogene Composition unseres Meisters. Der anmuthige Kopf der Madonna ist grade in die Mitte des Bildes gesetzt, während der Körper im schön fallenden Gewande seitwärts gewendet ist. Rechts neben ihr steht Joseph im Rahmen des einzig erhaltenen Bogens. Die ganze Mittelgruppe mit Ochs und Esel und den Gaben bringenden Königen wird durch das leichte Gefuge des zerfallenen Baues zusammengehalten. Seitwärts schliefsen die beiden Gruppen des

Gefolges ab, die eine mit Schwert- und Bannerträger läfst den Blick frei auf die ferne Stadt, die andere ist mit der Mitte verknüpft durch die elegante Gestalt des jüngsten Konigs, dem der kniende Diener den kostbaren Becher aus dem Schatzkasten reicht. Die Landschaft ist etwas trocken, wohl von einem Schüler ausgeführt. Der Ausdruck andächtiger Theilnahme in den schönen Köpfen hat zum Theil etwas Wehmüthiges oder Mürrisches, ein Zug, der auch in den Bildnissen wiederkehrt und einem nach geistiger Freiheit ringendem Geschlecht eigen ist[375].

Ein andermal sind die heiligen drei Könige auf ein Paar schmalen Flügelbildern des Kölner Museums (No. 135—140, H. 1,72 B. 0,42) statuarisch behandelt, wahrscheinlich als Einrahmung für eine plastische Gruppe. Auf dem einen Flügel mit Goldgrund stehen zwei von ihnen auf einem Steinpostament, auf dem andern ebenso der dritte König und ein Diener mit dem Pferde; auf den Aufsenseiten sieht man die Verkündigung, links und rechts den Salvator mit der Weltkugel und S. Aegidius mit dem Reh auf schwarzem Grunde.

Andere Bilder besitzt die Pinakothek zu München (No. 31—33 H. 1,20 B. 1,27 u. 0,86): die elf Apostel und S. Johannes Baptista auf Goldgrund; auf der Rückseite der Flügelbilder: Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph und Verkündigung[376]. — (No. 29 H. 1 B. 1,31) Krönung Marias, ähnlich wie in Sinzig: Gott Vater mit Tiara und Christus halten die Krone über das Haupt Marias, umgeben von musicirenden Engeln. Die Stifter, Mann und Frau, haben Wappenschilde mit Hausmarken[376a]. — (No. 36 H. 1,03 B. 0,77). Die h. Jungfrau im Strahlenkranz auf dem Halbmond, das Kind auf ihrem Schoofse[377]. — Hieran schliefst sich ein S. Johannes Baptista (c. H. 1,00 B. 0,35) früher in den Kölner Sammlungen Zanoli und Clavé von Bouhaben. — In der Galerie Weber zu Hamburg (No. 6 H. 0,905 B. 0,805): Himmelfahrt Christi[378]; — (Nr. 7 H. 0,995 B. 0,75): die Mutter Gottes zwischen den hh. Agnes und Margaretha unter gothischer Wölbung vor einem Vorhang von rothem Goldbrokat[379]. — In S. Cunibert zu Köln (hinter dem Altar): die Messe des h. Gregor (Leinwand, c. H. 1,00 B. 1,35). Die Anordnung ist die im fünfzehnten Jahrhundert übliche. Rechts vom Altar zieht ein Engel (im kleinen Mafsstabe) die Seele aus dem Fegefeuer. Zur Seite stehen links die hh. Gelasius und Hieronymus, rechts die hh. Augustinus und Dionysius. Die Inschrift, welche den 1502 gestorbenen Stifter Detmar von Berenhoven nennt, ist später zum Theil über die Namen der Heiligen gemalt. Der Altar mit den Passionsbildern darüber ist von vorn gesehen, der kniende Pabst von der Seite[380]. — Dagegen hat der Meister auf einem andern Bilde den Versuch gemacht einen grofsen Altar in Verkürzung zu zeichnen. Es ist das eine von zwei Flügelbildern, mit der Messe des h. Hubertus in der Nationalgalerie zu London (No. 253, Holz, H. 1,20 B. 0,83). Der heilige Bischof steht nach links gewendet in scharfer Seitenansicht vor dem Altar und empfängt die Stola aus den Händen eines Engels, hinter ihm kniet ein Diacon mit Stab und Mitra, ein anderer hält ein Buch; Zuschauer stehen zu beiden Seiten. Ganz vorne liegt ein Wachtelhund. Bei dem schräggestellten

Altar convergiren die Linien so stark, dafs der untere Theil fast von der Seite, der Aufsatz mit drei Statuen, Gottvater, Petrus und Paulus unter gothischen Bogen fast von vorne gesehen erscheint. Der Maler hat wohl ein Gefühl für Perspective, aber er kennt die mathematischen Regeln nicht. Auf den früheren Aufsenseiten stehen die hh. Hieronymus, Benedictus, Aegidius, Romuald, — Augustinus, Ludger, Hubertus, Gereon (No. 250 und 251) vor einer Landschaft, wohl von dem selben Gehülfen, der die Heiligen in der Capelle der Hardenrath gemalt hat. — Besonders schön ist die Bekehrung des h. Hubertus auf dem andern Flügel in der National-Galerie zu Edinburg. Die Bilder sind für die Abtei Werden gemalt, wahrscheinlich in den Jahren 1474—78, als Abt Adam von Grofs S. Martin im Kloster weilte[381]). — Ein bisher nicht bekanntes Bild des Meisters ist eine Maria mit Kind in Nische, verehrt von Dominikanern, in Budapest, Landesgalerie No. 156[381a].

In die spätere Zeit des Malers gehört eine Kreuzigung in Aachen im Besitz des Herrn Flamm. Die Schächer erinnern an das Bild in Cues, doch der Crucifixus und Magdalena sind bedeutender, ebenso Johannes, der links vom Kreuz mit zwei Frauen Maria hält, die mit gefalteten Händen zum Heiland aufblickt. Rechts steht der Hauptmann mit Hellebarde in Turban und Brokatrock, mit Spruchband nach oben zeigend und daneben drei trotzige Krieger. Auf dem linken Flügel kniet der Stifter, ein Canonicus, empfohlen von den hh. Andreas und Jacobus, auf dem andern Flügel ist die Verkündigung etwas mangelhaft gezeichnet, wahrscheinlich von einem Schüler. Beide Flügel haben graues Gewölbe über einem Brokatteppich[382].

Die Darstellung im Tempel im Germanischen Museum (No. 28 H. 1,14 B. 0,68) scheint ebenfalls in diese Zeit zu fallen. Die Composition ist ungefähr die selbe wie auf dem Münchener Bilde, abgeändert nach dem Bilde Lochners in Darmstadt. Maria kniet in Seitenansicht vor dem Altar, der Oberkörper ist, um die Symmetrie zu wahren, zu hoch gezeichnet. Ueberhaupt ist Manches mangelhaft, das Kind schwächlich, die Hände flüchtig gezeichnet; allein die Eigenheiten des Meisters sind unverkennbar, so die übermäfsige Länge des kleinen Fingers und die spitzen gequetschten Ohren. Links hinter dem Altar steht Joseph, weiterhin das reizende Mädchen mit den Tauben, das in München rechts steht; dahinter noch zwei Gesichter, rechts vier Zuschauer mit bedeutenden Köpfen. Die Gesammtfärbung ist etwas blafs auf Goldgrund. Auf der Rückseite stehen die hh. Thomas von Aquino, Antonius Eremita und Hieronymus[383].

Das Hauptbild dieser Periode ist die Klage um Christus (Taf. 67)

im Kölner Museum (No. 141 H. 1,45 B. 0,98 u. 0,37). Am Fufs des Kreuzes kniet die heilige Jungfrau, von Johannes gehalten. Sie faltet die Hände vor der Brust und blickt auf den Leichnam des Heilandes herab, der von Joseph von Arimathia und Nicodemus dem Beschauer entgegengetragen wird. Die herabhängende Rechte des Todten ergreift der knieende Stifter, der von S. Andreas empfohlen wird. Dieser blickt auf den Leichnam, gegenüber steht S. Jacobus mit der Lanze, lesend. In diesem Werke hat der Maler sein Bestreben nach Symmetrie bis zum Aeufsersten verfolgt. Das Kreuz mit dem breiten Querbalken nimmt genau die Mitte des Bildes ein. Vor diesem gradlinigen Schema wirkt um so anziehender die rhythmische Bewegung Marias: es ist die anmuthige Figur der knieenden Frau, die mit erhobenen Händen den Leib nach dieser, den Kopf nach jener Seite dreht, wie sie bei dieser Darstellung öfter verwendet ist. Unter ihr durchschneiden die starren Linien des Leichnams die ganze Breite der Tafel. Ganz natürlich steht nun der Träger am Kopfende höher als der zu Füfsen. Dafür steht Jacobus wieder höher als Andreas, tritt aber etwas zurück und dem Stifter unten links entspricht Johannes oberhalb Marias. So ist vollkommenes Gleichgewicht der beiden Seiten hergestellt.

Gewifs sind die Jugendeindrücke des Malers hier noch einmal lebendig geworden, die Erinnerung an die Kreuzabnahme Rogiers, jenes grofse Werk, dessen dramatische Kraft für seine Zeitgenossen eine Offenbarung war. Aber die erschütternde Gewalt schmerzlicher Bewegung ist gemildert und in dem ebenmafsigen Rhythmus der kunstvoll aufgebauten Gruppe, in welche auch die Schutzpatrone aufgenommen sind, die religiöse Empfindung ausgesprochen, die dem geschichtlichen Vorgang seine Bedeutung für Zeit und Ewigkeit verleiht. Die Kreuzabnahme wird zu einer Pietà, in welcher der Mutterschmerz plastisch vollendete Gestalt gewinnt und das Opfer des Erlösertodes der Gemeinde zu gläubiger Verehrung vorgehalten wird. In den einzelnen Figuren hat der Meister die ihm eigenen Typen am reinsten ausgeprägt. Das Gesicht Marias ist von einfacher Schönheit, der Kopf des Heilandes von edler Bildung, die ganze Liebenswürdigkeit des Meisters aber spricht aus den Köpfen der beiden Alten, von denen der eine allein aus dem Bilde heraussieht, um dem Beschauer die tiefe Trauer mitzutheilen. Sie waren wie die Apostel in den früheren Werken vorgebildet. Der eine Kopf findet sich schon auf der Bonner Kreuzigung, dann auf der Aachener, wo die Apostel auch in den selben Farben erscheinen, die beiden Alten nebst Andreas sieht man

auf der Rückseite der Darbringung in Nürnberg (No. 28). Es sind gute weichherzige Menschen von tiefem Gefühl und reicher Erfahrung. In ihren ehrlichen Gesichtern liegt eine stille Wehmuth, wie sie in dem damals beliebten Liede klingt: Ich wollt, dafs ich daheime wär! Und dazu stimmt auch die Farbe. Das vorherrschende Blau und Roth bei Maria und Johannes ist ganz blafs und weich geworden. Ueberraschend ist die Veränderung, wenn man die ernsten Töne des ersten Crucifixus und die leuchtenden Farben der Madonna des heiligen Bernhard vergleicht. Weiter unten kommt dann der feierliche schwarze Goldbrokat der beiden Träger mit grauem Pelzhut und violetter Mütze, an den Seiten Jacobus mit Blau und Weifs, Andreas mit Roth und Grün. Auch die Landschaft ist in blassem Ton gehalten.

Wie sehr die Zeitgenossen den Ausdruck in den Köpfen der beiden Träger zu schätzen wufsten, zeigt eine vortreffliche Copie im Museum zu Douay[384] (No. 183). Merkwürdig stechen von diesen milden Gesichtern die harten Züge des Verstorbenen ab, zu dessen Gedächtnifs dieses Bild geweiht war. Es ist der angesehene Theologe Gerhard Tersteegen, genannt de Monte, da er seit 1431 Regent der Burse domus Montis gewesen war, einer der Hauptvertreter der absterbenden Scholastik, welche in Köln noch am Ende des Jahrhunderts blühte. Er starb am 9. Nov. 1480. Auch seine beiden Neffen, welche dies Werk in die S. Andreas-Kirche gestiftet haben, sind keine angenehmen Menschen. Sie sind von Schülerhand mit Kopirung der beiden Apostel auf den Flügeln dargestellt, deren Aufsenseite eine Verkündigung (No. 82, 83) schmückt. Der ältere, Lambert, „der die Thomistische Verquickung des Aristotelismus mit der Orthodoxie so weit trieb, dafs er förmlich eine Seligsprechung des blinden Heiden Aristoteles in Vorschlag brachte", starb i. J. 1498, der jüngere, Johannes, 1508. Die Inschriften mit dem Todesdatum sind später hinzugefügt[385].

Aufser Godaert Butgyn giebt es hier um diese Zeit noch zwei angesehene Maler. Clais Stoultze erwarb mit seiner Frau Blytzgin (Blithildis) in den Jahren 1467 und 1472 die Hälfte des Hauses „zum Thurne" in der Schildergasse und 1482 das Haus zum Roifsgyn. 1492 war er nicht mehr am Leben.

Johann van Duyren kaufte i. J. 1474 mit seiner Frau Catharina ein Haus in der Schildergasse, das früher dem Maler Peter van Norvenich gehört hatte. Bis dahin hatte er wahrscheinlich im Nebenhause gewohnt, das seiner Mutter gehörte und das er noch 1487 gemiethet hatte. Im Laufe der Zeit erwarb er noch mehrere Häuser. 1489

wurde er zum Rathsherrn erwählt und starb 1495. Danach möchte man in ihm wohl den Meister des Marienlebens erkennen[385a].

Von den selbständigeren Zeitgenossen unseres Meisters ist wohl der älteste der »Meister der Lyversberger Passion«, so genannt nach einer Folge von acht Bildern auf Goldgrund im Kölner Museum (No. 147—154 H. 0,91 B. 0,66): Abendmahl, Gefangennahme (Taf. 68), Pilatus, Verspottung (mit Geifselung), Kreuzschleppung, Kreuzigung, Kreuzabnahme (hinten Grablegung Taf. 69), Auferstehung. Diesem Maler fehlt vor Allem die feine Empfindung, welche den Meister des Marienlebens auszeichnet: seine Gesichter sind zumeist leer und gewöhnlich mit dicken Nasen und Lippen. Nur selten gelingt es ihm, schlichten Formen einen naiven Reiz zu leihen wie bei der Gruppe links bei der Kreuzabnahme. Die Körperbildung ist mangelhaft mit grofsen Köpfen und schwächlichen Gliedern. Für die Gefangennahme Christi ist ein Bild von Dierick Bouts benutzt, das sich jetzt in München (No. 112) befindet. Die Composition ist scheinbar vereinfacht, in Wahrheit ganz willkürlich verändert. Der Kölner hat keinen Sinn für den Linienzug in der Gruppirung und stopft die Figuren ohne Wahl zusammen. Im Einzelnen ist die Zeichnung ebenso verschlechtert. Während Christus bei Bouts nur gefangen wird, müssen ihn hier die beiden bärtigen Häscher auch noch mifshandeln, wobei die Arme gegen die unförmlichen Köpfe zu klein gerathen sind. Der Soldat, der bei Bouts mächtig ausschreitend den Heiland fortzieht, ist hier unsicher auf den Beinen; auch Malchus ist verballhornt, dafür die Heilung des Ohres und die Laterne aus der Ueberlieferung hinzugefügt. Der dunkle Nachthimmel hat dem Goldgrund weichen müssen. Der Maler hat das Bild vielleicht in Köln gesehen, da es von hier nach München gekommen ist, ebenso wie die Auferstehung in Nürnberg (No. 21), denn auch aus diesem Bilde ist der Christus von ihm nachgeahmt[386]. Uebrigens sind hier die heiligen Frauen, die zum Grabe kommen, dem eben Auferstehenden gegenübergestellt. Das Colorit ist sehr viel greller und bunter als bei Bouts, aber die technische Behandlung der Farben ist vortrefflich: trotz vielfacher Beschädigung sind sie heute noch frisch und leuchtend. Die eigentliche Stärke des Künstlers ist die Schilderung der Stoffe in Kleidern, Waffen, Geräthen, Speisen. Er würde zu anderer Zeit Stilleben und Sittenbilder geschaffen haben: einzelne Gestalten sind aus dem Leben gegriffen anschaulich wiedergegeben, wie Judas bei der

Gefangennahme oder der Kriegsknecht am Rande rechts bei der Kreuzigung oder die alte Frau bei der Auferstehung und vorne der schlafende Wächter. Hier ist im Hintergrunde die Ecke eines Weilers, bei der Kreuzabnahme eine Dorfkirche mit ein Paar Bauernhäusern angebracht, während die Landschaft im Uebrigen wenig betont ist[387].

Das Vorbild der Niederländer[388] erkennt man auch in einer Verkündigung mit lebensgrofsen Figuren im germanischen Museum zu Nürnberg (No. 27 H. 1,80 B. 1,37). Eine neue Farbe ist das Braun im Kleide der heiligen Jungfrau, welches auch bei der Madonna auf dem Halbmond in München (No. 36) vorkommt. — Von der selben Hand ist in München (No. 30 H. 1,85 B. 1,32) eine Anbetung der Könige[389].

Eine zweite grofse Verkündigung der Berliner Galerie (No. 1199 H. 1,30 B. je 0,70) ist ein tüchtiges Werk in der Art des Hauptmeisters[390].

Eine dritte Verkündigung auf zwei Tafeln (H. 0,45 B. 0,26)[391] bei Frau Prof. L. Bachofen in Basel hat einen besonderen Reiz in dem natürlichen Ausdruck der beiden Köpfe, der feinen tiefen Farbe und der traulichen Schilderung des Zimmers, durch dessen romanische Doppelfenster man wiederum auf einen Flufs mit steilen Felsen blickt.

Zahlreich sind die Bilder, welche in Formengebung und Colorit dem Meister des Marienlebens so nahe stehen, dafs man sie als Schulbilder bezeichnen kann.

Ein Nachklang der Beweinung von 1481 ist ein gutes Bild (129×73) in der Capelle des Priesterseminars zu Köln. Der Gesichtspunkt ist sehr hoch genommen. Ganz vorne liegt der todte Christus auf dem Boden mit blauen Lippen und Augenlidern. Sein Haupt wird von einer heiligen Frau gehalten, sein rechter Arm liegt auf der Erde, die linke Hand führt Maria an ihre Wange, von Johannes gestützt; neben ihr prefst eine Frau das Tuch mit beiden Händen unter das Kinn und Magdalena kniet, die Hände vor der Brust gefaltet. Alle Nimben sind strahlenförmig. Ueber der Gruppe stehen die drei Kreuze: die Schächer in krampfhafter Bewegung sehr lebendig modellirt. Dahinter breitet sich eine weite Hügellandschaft aus, darin ein grofser Teich, Baumgruppen in den Thälern, eine weidende Schafheerde, Schlofs, Kirche, Thurm und ferne Berge, deren feine Linie an den Hintergrund der römischen Campagna erinnert. Die Kirche ist ein Octogon mit romanischen Doppelfenstern und hohem Helm über einer

Galerie, worin man das architektonische Ideal der Zeit erkennen mag. Aehnlich wie bei der Beweinung in Cues ist die Behandlung der Natur einfach und wirkungsvoll. Der Uebergang von dem bräunlichen Vordergrunde zu dem blaugrauen Luftton der Berge ist geschickt ausgeführt. Unter den Farben der Hauptgruppe ist zweimal schwarz angewendet, bei der Frau links mit Weifs und Gelb, bei der mit dem Tuch neben Violett, Magdalena hat dagegen tiefrothes Kleid und grünen Mantel mit lila Futter. In dem Ganzen macht sich eine eigene lebhafte Empfindung geltend. Rechts kniet der Stifter, ein jugendlicher Geistlicher mit starkknochigem Gesicht; neben ihm eine Hausmarke. Die Unterschrift lautet: Orate pro Gerardo et Iohanne ade fratribus campanario et dormitorio huius ecclesiae[392].

Ebenso frei angelegt ist ein Breitbild mit der Kreuzschleppung auf der Burg zu Nürnberg (Leinwand H. 0,68). Zwei geharnischte Krieger schlagen den Heiland, der unter dem Kreuz zusammenbricht, ein dritter trägt Nägel und Hammer; ein roher Henker zieht ihn am Strick, ein anderer schleppt Leiter und Hacke voraus. Hinter Simon von Kyrene, der das Kreuz anfafst, kommen aus dem Stadtthor Maria, Johannes, Veronica mit dem Schweifstuch und drei heilige Frauen. Das Antlitz auf dem Tuch hat schmerzliche Züge und Blutstropfen auf der Stirn, aber keine Dornenkrone. Ausdruck und Bewegung sind sehr lebendig. Die reichere Ausstattung der Scene knüpft an die älteren Darstellungen an. Ganz neu ist die Belebung des Hintergrundes durch lebhaft bewegte Reitergruppen, welche hinter Hügel und Gebüsch in der Nähe und Ferne auftauchen.

In der Pinakothek zu München No. 35 (H. 0,78 B. 0,56) S. Cunibert, mit Taube auf der Mitra und Kirche auf der Hand, und S. Hieronymus; Rückseite: Verkündigung. — No. 37—8 (H. 1,01 B. 0,3) S. Jacobus major mit Schwert, S. Antonius Eremita mit Stab, Glocke und Fackel, auf einen Teufel tretend. — No. 39—40 (H. 0,48 B. 0,27) S. Hieronymus; S. Barbara mit Kelch und Hostie; Rückseite: Drei Märtyrer in Dornen gespiefst und Martyrium der h. Ursula mit ihren Jungfrauen im Schiff.

In der Galerie zu Sigmaringen sind zwei nicht grade fein, aber flott ausgeführte Leinwandbilder (No. 143 u. 144. H. 0,68 B. 0,61)[393]: auf dem einen ist die Enthauptung der h. Catharina dargestellt, Maxentius und sein Gefolge als Zuschauer, auf dem andern wird der Leib der Heiligen von vier Engeln zum Sinai getragen, zwei andre Engel tragen den Kopf in blauem Tuch ähnlich wie auf der Miniatur der Bruderschaft vom grünen Fischmarkt. — In der selben Sammlung sind (No. 48 H. 0,44 B. 0,26) Kreuzschleppung und (No. 49 H. 0,44 B. 0,26) Grablegung von geringerem Werth[394]. — Lebendig in der Composition aber schwach in der Ausführung ist ein Gemälde der selben Sammlung (No. 30 H. 1,65 B. 0,56) von einem Altar der ehemaligen Franciscanerkirche in Düren mit Kreuzabnahme, Höllenfahrt, Grablegung, Auferstehung auf Goldgrund. Die Rück-

seite No. 40 zeigt den h. Bischof Ludwig von Toulouse. — Den Einflufs des Meisters bemerkt man hier noch in einem Bilde des sechszehnten Jahrhunderts (No. 125 H. 0,505 B. 0,61): Crucifixus zwischen der h. Jungfrau und S. Gertrud von Nivelle, welche ihre Mäntel über die Stifter breiten.

Andre Schulbilder sind in Aachen im Chor des Domes auf dem Seitenaltar zur Rechten: Kreuzigung (c. H. 1,25 B. 1,75), Rückseite: die h. Jungfrau thronend mit den hh. Antonius und Franciscus. Davor knieen die Stifter, zwei Grafen von Sayn[395].

Im Museum zu Lille (No. 497 H. 0,79 B. 0,78) Himmelfahrt Mariä; sie sitzt über dem Halbmond wie in München (No. 36), unter und neben ihr die knieenden und stehenden Jünger, in der goldenen Luft zwei anbetende Engel[395a].

In der Galerie zu Darmstadt gehören der Schule vier Tafeln (vereinigt in No. 181 mit den hh. Martinus, Catharina, Barbara und Antonius (jede H. 0,70 B. 0,17). — Geringere Werke sind No. 177 und 178 (H. 0,92 B. 0,76): Die Wurzel Jesse und die Sinnbilder der unbefleckten Empfängnifs: Aaron mit dem blühenden Zweig, Moses vor dem brennenden Busch, Ezechiel vor der verschlossenen Pforte und Gideon mit dem Widderfell. — Die heilige Sippe: zur Rechten Eiuid, Emyn, Hesmeria, Memelia und Servatius. Dazu gehören No. 179 und 180: 8 Tafeln (H. 0,45 B. 0,36) mit Passionsbildern. — Entfernter steht No. 182 (H. 0,73 B. 0,82 u. 0,36): Mittelbild Darstellung im Tempel, auf den Seitenflügeln die hh. Martin und Barbara und No. 184 Pietà mit 4 Heiligen und Stifterpaar (H. 0,86 B. 0,93).

In Augsburg: Städtische Galerie, SS. Barbara und Ursula auf Goldgrund. Diese hat um die Krone einen Rosenkranz. Rückseite: SS. Catharina und Dorothea vor grauem Damastteppich. — Bei Freiherrn von Holzschuher: ein seliges Ende. In der Mitte der Crucifixus, der auf seine Seitenwunde zeigt; rechts S. Johannes mit zusammengeprefsten Händen (die gespreitzten Finger mit den Spitzen gegeneinander), hinter ihm ein grofser Teufel mit einer Art Eselskopf und Eidechsenschwanz; links steht Maria und zeigt auf einen Sterbenden im Bett mit hohem Baldachin, über welchem Gott Vater erscheint. Der Schutzengel schiebt den Vorhang zurück und zeigt auf den Heiland, während das nackte Seelchen mit gefalteten Händen aus dem Munde des Sterbenden schwebt. Dieser ist ein gut ausgeführtes Bildnifs. Am Fufsende des Bettes kniet ein Mann, die Capuze über den Kopf gezogen, mit Kreuz und Kerze[396].

In Schleissheim No. 5 (H. 1,61 B. 0,92): Verklärung.

Im Kölner Museum No. 144 (H. 0,96 B. 0,99) vier Tafeln mit dem Tempelgang Marias, Verkündigung und No. 145 Darbringung und Verklärung (H. 0,96 B. 0,99)[397].

[Ziemlich spät ist ein grofser Crucifixus (No. 146 Leinwand H. 1,57 B. 1,57): Maria und Johannes scheinen noch der Schule zu gehören ebenso wie der Gekreuzigte; rechts S. Augustinus und ein heiliger Bischof haben modernere Züge, aber das Bild ist ganz übermalt][398].

In S. Cunibert: im linken Seitenschiff zwei Flügel an einer modernen Sculptur: rechts die hh. Thomas, Antonius, Agnes, Ewaldus Albus, links Johannes Baptista, Papst Clemens, Barbara, Ewaldus Niger; auf den Aufsenseiten die h. Anna selbdritt und Beweinung (H. 1,24 B. 0,74). — An einem Pfeiler des Mittelschiffes: Crucifixus mit den hh. Johannes Baptista und Cunibert (107×77), zum Gedächtnifs des Professors der Theologie Johann de Bercka † 1482[399]. — An

der Thür des Sacramentshäuschens rechts Crucifixus mit Maria und Johannes (80<45).

Andere Bilder werden genannt: in der Pfarrkirche zu Elsig bei Euskirchen: Kreuzigung, auf den Flügeln je vier Passionsscenen, aufsen Dreieinigkeit und Krönung Marias (Holz c. H. 0,75 B. 2,00)[400]. — In Münstereifel (Pfarrhaus): Kreuzabnahme, auf den Flügeln innen und aufsen je zwei Heilige (Mittelbild H. 0,63, B. 0,53)[401].

Schlecht gezeichnet ist ein Triptychon mit Kreuzigung (H. 1,71 B. 2,22) in der Pfarrkirche zu Sinzig. Neben Maria und Johannes stehen die hh. Petrus und Andreas. Auch hier ist das Volk unter dem Kreuz wieder so lebhaft geschildert wie zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts: ein Mann trägt seinen Knaben auf der Schulter, eine Frau hält ihr Kind vor sich auf dem Arm. Auf den Flügeln innen rechts Himmelfahrt Christi, links Tod Mariä; aufsen ganz erloschene Heilige und auf dem Rahmen die Inschrift: Johan foelen tye syn husfrau — anno 1480[402].

Endlich sind noch einige Bilder von einem Schüler erhalten, welche frühestens 1489 entstanden sind. In diesem Jahre wurde in der Kölner Karthause die Capelle des h. Bruno erbaut und mit 11 Gemälden auf Leinwand in Spitzbogen-Rahmen ausgeschmückt. Die Stifter waren Kaiser Friedrich III, König Maximilian, dessen Sohn Philipp von Burgund, Carl VIII. von Frankreich, Casimir von Polen, Erzbischof Hermann von Köln, Erzbischof Johann von Trier, Kurfürst Philipp von der Pfalz, Kurfürst Ernst von Sachsen, Herzog Wilhelm von Jülich und Herzog Johann von Cleve[403]. Erhalten sind von diesen Bildern vier. In Darmstadt No. 186 (H. 1,19 B. 0,99): Der h. Bruno ermahnt seine Schüler mit ihm die Welt zu fliehen. — No. 187 (H. 1,18 B. 1,02): Der h. Bruno kommt mit seinen Schülern zu einem Eremiten, um von ihm den Weg des Heils zu erfahren. — In Bonn bei Frau Dr. Virnich[404] (H. 1,29 B. 2,80) besonders gut erhalten: „In der Mitteldarstellung empfangen der h. Bruno und seine Schüler in tiefster Devotion die Bestätigung des Karthäuser-Ordens vom päpstlichen Stuhle; links vertheilt der Heilige seine Habe an die Armen, rechts erscheint eine Versammlung von Gelehrten und geistlichen Würdenträgern mit der Prüfung der Regel des Ordens beschäftigt“[405]. — Im Kölner Museum No. 159 (H. 2,25 B. 3,84): In den drei hochgewölbten Schiffen einer gothischen Kirche ist das Erlebnifs dargestellt, welches den h. Bruno zur Abkehr von der Welt bewog, wie der fromme Doctor der Theologie Raymundus zu Paris in seinem Sarge sich an dreien Tagen aufrichtete und sprach: Ich bin im gerechten Gericht Gottes angeklagt — verurtheilt — verdammt worden. — In Köln ist in dem unteren Streifen des Gemäldes Maximilian als römischer König mit seinem Wappen abgebildet, in Darmstadt Kaiser Friedrich und Philipp von Burgund als Knabe (geb. 1478)[406].

IX.

Der Meister des Marienlebens ist keine sehr kräftige Natur: seine Stärke ist die reine Empfindung, welche Rohheit und Ueberschwang der Zeitgenossen ablehnt und allen seinen Werken einen eigenen gleichmässigen Charakter leiht. Ganz anders tritt ein jüngerer Künstler auf, den wir nach seinem bedeutendsten Werke den »Meister der heiligen Sippe« nennen[407].

Die Zeit seiner ersten Thätigkeit bezeichnet ein Gemälde des erzbischöflichen Museums in Utrecht: Die Messe des h. Gregorius (Holz H. 1,00 B. 1,32). Der Papst kniet in Seitenansicht vor dem Altar, hinter ihm zwei Diaconen mit Kerze und Glocke, links ein Cardinal mit der Tiara, rechts ein anderer mit dem Doppelkreuz. Dieser hat grofse krumme Nase, heraufgezogene Unterlippe, tiefe Falten zwischen den Augenknochen und um den Mund: es sind die etwas übertriebenen Formen des zu Rechten knieenden Stifters, eines Karthäusermönches, der vom h. Andreas empfohlen wird. Zur Linken steht der heilige Reinoldus als Diakon mit Lilienwappen an der Alba (weil er der Familie der Karolinger angehörte), in der Rechten drei Pfeile. Alle Gesichter sind grobgeschnitten in gelblichem Grundton mit grauer Schraffirung unter den Lasuren. Im Hintergrunde erscheint die alte Imago misericordiae: Christus steht vor dem Sarkophag, umgeben von den Leidenswerkzeugen und spritzt das Blut aus der Seitenwunde in den Kelch. Auf dem Rande des Sarges sieht man Mantel und Salbenbüchsen, links den, der speit, und der das Binsenscepter darreicht, rechts Judas und einen Henker mit der Ruthe, weiter links die Säule mit dem Hahn und Petrus mit der Magd, Herodes und Kaiphas mit kegelförmiger Mitra, weiter rechts die Leiter, einen Mann mit Schwamm, Pilatus und den Schenk mit dem Waschwasser. In diesen Köpfen wiederholen sich die runde Nase und die hochgezogene Unterlippe, welche der Meister der Verherrlichung Marias mit Vorliebe gezeichnet hat. Zu seiner Schule stimmt auch die derbe Zeichnung und die breite auf die Gesammtwirkung berechnete Anwendung der Farbe. Die Unterlage bildet ein helles Grün in der Altardecke, der Dalmatica des h. Diacons und dem Mantel des h. Andreas, davon

hebt sich das bräunliche Roth der Cardinäle kräftig ab, den glanzenden Mittelpunkt bilden die hellgelben Brokatmäntel des Papstes und der Diacone mit ihrer schwarz und rothen Zeichnung. Es sind alles etwas trübe gedämpfte Farben, die Passionsbilder stehen hell auf einem dunklen braungrauschwarzen Grunde. Ueber dem Stifter liest man: ora pro fratre r̂nō [reinoldo] euskerckē 1486[408].

Man würde nur zweifelnd der selben Hand vier kleinere Tafeln im Germanischen Museum (No. 32, 34, 35) und in der Galerie zu Schleissheim (No. 2) zuschreiben (H. 1,24 B. 0,42 Goldgrund), welche in der Farbe durchaus abweichend, in der Zeichnung dem Utrechter Werk sehr verwandt erscheinen. Wahrscheinlich aber bildeten je zwei der Tafeln die Flügel eines Triptychons, dessen Mittelstück im Besitz des Herrn Dollfus zu Paris ist (H. 1,25 B. 1,82) und dieses können wir mit einiger Sicherheit unserem Meister zuschreiben. Es enthält drei Darstellungen. Die mittlere (doppelt so breit wie die seitlichen) ist eine Nachbildung der Darstellung im Tempel von Stephan Lochner (in Darmstadt). Simon und das Kind, das auf seinem Mantel sitzt, die h. Jungfrau mit den Tauben und Joseph, der in die Tasche greift, sind in der Hauptsache nachgezeichnet, ebenso zur Linken die vier vorderen Frauen; hinter ihnen sind nur noch zwei Köpfe sichtbar. Alles ist natürlich in die Formensprache des Nachahmers übertragen: die Lochner'schen Rundköpfe sind verschwunden, an Stelle des weichen Gewandflusses sind Röhrenfalten getreten. — Weniger eng schliefst sich der Maler an sein Vorbild an bei den Männern zur Rechten. Ein alter Herr, der in einem Schriftstück liest, scheint der Stifter zu sein. Seine fünf Begleiter sind überzeugende Modellstudien, unter ihnen steht (ganz rechts) ein junger Mann, der auch sonst bei diesem Maler wiederkehrt. Statt der 10 Knaben mit Lichtern erscheinen hier 12; sie tragen fast alle die Kleidung, die auf dem Lochnerschen Bilde von 1447 nur der älteste hatte, und sind auch in den Bewegungen sehr lebendig geschildert und ungemein glücklich angeordnet. Der vorderste sieht auf ein halbgeschorenes Hündchen, das einem romanischen Löwen gleicht. An dem Altaraufsatz ist neben Moses ein Relief mit Kain und Abel angebracht, an der Mensa Gideon vor dem Vlies. In der Luft fehlt nicht Gott Vater mit den Engeln. Nur die beiden über den Ecken des Teppichs sind weggelassen. Auch die tiefeingegrabenen Strahlen auf dem Goldgrund sind nachgeahmt. Die oberen Ecken sind auf allen drei Bildern mit dem Bogenansatz einer Ranke gefüllt.

In der Abtheilung links ist die Anbetung der Könige dargestellt, ähnlich wie auf dem Dombilde. Das Kind ist aus dem Mittel-

stück fast ganz wiederholt. Ueber dem Teppich hinter der h. Jungfrau sind die beiden Engel nachgeholt, die in der mittleren Abtheilung fehlen. — In der Abtheilung rechts schildert der Maler den Besuch des auferstandenen Heilandes bei seiner Mutter ganz ähnlich wie wir es in dem Bilde aus der Werkstatt des Marienleben-Meisters in Linz gefunden haben (S. 218). Der Thron, auf dem Beide sitzen, ist von 12 Engeln umgeben; ein dreizehnter kniet neben der h. Jungfrau, andere schweben in der goldenen Luft. Auf dem Fufsboden steht ein Schmuckkastchen mit einer Schachtel unter Veilchen. Rechts sitzt und knieet eine Gruppe singender Engelchen, welche dem Wormser Bilde des Verherrlichungs-Meisters entnommen sind[409].

Die Innenseite des rechten Flügels bildeten zwei Bilder neben einander: die Verkündigung im Germanischen Museum (No. 32) und die Anbetung des Kindes in der Galerie zu Schleissheim (No. 2). Jedes Bild hat die Breite der seitlichen Abtheilungen der Pariser Mitteltafel. Die Verkündigung ist besonders bunt, aber zum Theil übermalt. Maria hat ein gelblichbraunes Kleid mit wenigen Tupfen und schwarzer Zeichnung und darüber hellblauen Mantel, eine Zusammenstellung, die wir bei einem etwas späteren Maler, dem Meister von S. Severin, wiederfinden werden. Die Gesichter sind sehr dünn und blafs gemalt mit bläulichen Schatten, Gott Vater, von Engelchen umgeben, mit breiten Strahlen sieht sehr alterthümlich aus. — Bei der Anbetung kniet ein Kranz von Engeln um das Kind. Dahinter lehnen zwei Hirten mit Schippen über eine rothe Ziegelmauer, unzählige Engelchen füllen die Sparren und den Himmel. Diese Engelscharen erinnern lebhaft an den Meister der Verherrlichung. Sonst sind die Gesichter zum Theil etwas verzeichnet und in der Gewandung bemerkt man willkürliche röhrenartig gebildete Falten.

Die Innenseite des linken Flügels bildeten die Himmelfahrten Christi und Mariä im Germanischen Museum (No. 34 u. 35). Christus ist hier etwas schüchtern gehalten, der Kopf ziemlich ausdruckslos mit dunklem Haar und hellbraunem Bart; er sitzt segnend mit der Kreuzesfahne auf ungeschickt wie Steine gebildeten Wolken. Aus diesen kommen acht Engel hervor und wenden sich mit lebhafter Handbewegung an die Patriarchen und Heiligen, die in blauem Wolkenkranz den Heiland umgeben. Diese sind alle nackt, einzelne durch ihre Kopfbedeckung ausgezeichnet wie bei Lochner im Weltgericht; unter ihnen Simson mit den Thorflügeln, Noah mit Arche, Adam als Greis mit Apfelzweig, Moses mit den Tafeln, David mit Harfe. Die

Bildung der Köpfe ist die selbe wie in Utrecht, auch bei den Aposteln, die auf der grünen Wiese unten betend knieen. Allein die Farbe steht sehr blafs auf dem Goldgrund, in den wieder tiefe Strahlen eingegraben sind. Maria hat den selben Anzug wie bei der Verkündigung. Sie wird von Engeln getragen und von Christus empfangen, den die himmlischen Scharen begleiten, wie bei dem Meister des Marienlebens. Von den Aposteln holt Johannes den Schleier aus dem Sarg, Thomas hält den Gürtel empor.

Auf der Rückseite des rechten Flügels ist auf der linken Hälfte (No. 32 in Nürnberg), vielleicht von andrer Hand, die Annagelung ans Kreuz gemalt; darüber Christus vor Pilatus. Die rechte Hälfte (Rückseite von Schleissheim No. 2) scheint abgesägt. Die Ausführung ist flüchtig und etwas alterthümlich. Der linke Flügel (Nürnberg No. 35 und 34) hat auf der Rückseite von dieser Hand die Beweinung, bei welcher Christus auf den Knieen der Mutter liegt, darüber auf 35 die Verspottung, auf 34 die Kreuztragung. Eine h. Benedictiner-Aebtissin empfiehlt eine Benedictinerin und eine Ursulinerin[410].

Es scheint, dafs der jugendliche Maler auf Bildern kleineren Umfanges den Versuch machte eine leichtere bunte Färbung zu verwenden, während er in grofsen Bildern noch die ernsten Töne seines Meisters beibehielt. Diese finden wir in einer Beweinung des Kölner Museums (No. 165 H. 1,20 B. 0,76). Der Leichnam des Heilandes wird auf der Erde sitzend von Johannes gestützt. Die blaue Todtenfarbe in der Seitenwunde und den Spuren der Dornenkrone, von der noch einzelne Dornen in der Haut stecken, in den Lippen und Augenlidern verräth das Streben nach stark sinnlicher Wirkung. Darüber erhebt sich die leidenschaftlich bewegte Gestalt der weinenden Magdalena, als Dame von Welt bezeichnet durch eine der barocken hornförmigen Hauben, in denen sich die putzsüchtige Zeit gefiel[411]; auch die zweite Frau erscheint in Modetracht, vollbusig, decollettirt. In den meisten Gesichtern wiederholt sich eine unangenehme Bildung des Mundes mit breiter vorgeworfener Unterlippe, dazu kommen grofse Augen mit schweren Lidern, lange Nasen und vortretende Backenknochen. Da die Gruppe nach rechts abfällt, schliefst sich hier die Stifterin zu Füfsen des Heilandes naturgemäfs an: es ist eine Matrone in violettem Kleid mit schwarzer Haube, die von dem h. Bartholomäus empfohlen wird. Die Landschaft dahinter ist derb und breit hingesetzt, die Färbung des Ganzen etwas schwer, bräunlich und nuchtern. Wiederum erinnert das Roth an den Verherrlichungs-Meister. Eigenthümlich ist eine neue Beobachtung, da bei der einen Frau der Lichtreflex von unten zur Abrundung der Wange und des Kinnes benutzt ist. — Auf der Rückseite sind die h. Dorothea mit

Rosen im Korb und in der Hand und ein anderer Heiliger in Steinfarbe fast ganz zerstört.

Die eigentliche Kraft dieses Talentes entfaltet sich auf einem grofsen Altarwerke, das für die Kirche in Richterich (eine Meile nördlich von Aachen) geschaffen ist[412].

Das Mittelstück ist eine Kreuzigung (Taf. 70), jetzt in der Galerie zu Brüssel (No. 126 H. 1,32 B. 2,11). Die Anordnung ist die selbe wie auf dem Bilde vom Meister des Marienlebens in Cues: wie in dessen Schule um 1480 einzelne derbere Züge in der Darstellung aufgenommen werden, so wird wieder die Volksmenge geschildert in ähnlicher Weise wie im Anfang des Jahrhunderts: das ganze Bild ist gedrängt voll Menschen. Der blinde Longinus ist von fünf, der Hauptmann von acht Reitern begleitet, die Pferde schieben sich in einander, sie haben die grofsen aufgeregten Augen wie in Cues. Magdalena umschlingt das Kreuz in leidenschaftlicher Windung. Von den heiligen Frauen hat eine in schmerzlicher Theilnahme die geprefsten Hände vorgestreckt. Hinter ihnen steht eine Frau mit pausbäckigem Wickelkind auf dem Rücken und daneben eine Dame mit der Hornhaube. Ganz links sitzt von hinten gesehen ein derber Bursche mit nackten Beinen in Lederstiefeln und beifst in ein Weizenbrod. Er führt den Blick in schnell fortschreitender Perspective zu den Nebenscenen. Da kommt der Hohepriester auf einem Maulthier von Kriegsvolk begleitet, dann Veronica mit dem Schweifstuch vor dem unter dem Kreuz zusammengebrochenen Christus, den die Kriegsknechte stofsen und schlagen; sie greifen den Schuster Simon, der das Kreuz tragen soll. Dahinter sieht man Thore und Thürme der heiligen Stadt, die sich über dem Flusse an den Bergen aufbaut. Die reiche Landschaft senkt sich in der Mitte, rechts windet sich der Flufs unter schroffen burgbekrönten Felsen bei einer Brücke. Man wird an Coblenz und Ehrenbreitstein erinnert. Zur Rechten bilden hohe Berge den Hintergrund für andere Nebenscenen: Christus, der dem reuigen Petrus erscheint, Judas am Baume hängend, von Teufeln umgeben, und Christi Höllenfahrt. Auf dieser Seite gruppirt sich der Trofs unter dem Kreuze um einen Falkonier; die Ecke wird von den streitenden Kriegsknechten mit einer wüsten Mordscene ausgefüllt. Von den Schächern blickt der zur Rechten Christi gläubig nach oben. Zum Heiland kommen von beiden Seiten schön geordnete Engelscharen in langen Gewändern.

In den Einzelheiten ist die Zeichnung mangelhaft; die Köpfe sind meistens zu grofs, die Arme und Beine dagegen schwächlich, mehr-

fach wiederholt sich jene unangenehme Bildung des Mundes mit grofsem Zwischenraum zwischen Nase und Oberlippe wie auf der Kölner Beweinung. Christus ist fast der selbe wie in Utrecht, trübselig ohne den Versuch idealer Gestaltung. Die Kleider Marias und die mächtige Schleppe Magdalenas, die den ganzen Vordergrund füllt, breiten sich in röhrenförmigen Falten aus, die allerdings auf den letzten Bildern des Meisters der Verherrlichung schon vorgebildet sind. Man kann nicht leugnen, dafs trotz des schlechtgeordneten Gedränges und der zahlreichen Nebenscenen ein Gesammtbild von einheitlicher Haltung geschaffen ist. Es äufsert sich hier eine überströmende Kraft mit starkem Sinn für die Wirklichkeit in etwas rohen Formen.

Das Colorit ist bunt und hell, es sind sozusagen alle Farben ausgeschüttet, wefshalb das Ganze wiederum harmonisch wirkt. Keine Farbe dominirt, wenn auch das tiefe kölnische Roth gegenüber dem graublauen Hintergrunde am meisten hervortritt. Von den Gesichtern sind die männlichen weinroth, die weiblichen röthlichhellgrau. Die heiligen Frauen sind wieder sehr elegant gekleidet. Magdalena hat rothen Goldbrokat mit Grün und auf dem Rücken eine geputzte Frauenbüste in Perlenstickerei. Auch die Männerkleidung ist prächtig. Der Hauptmann hat goldene Rüstung und braunrothen Mantel, der Falkonier rothen Mantel und Kappe mit lila Futter, darunter grünes Wams mit weifsen Schlitzen, Goldschnüren und Quasten und Aermel von schwarzem Goldbrokat. Longinus trägt ein schwarzes Wams und einen tiefrothen Rock mit schönem Pelz und blauen Goldbrokatärmeln, sein Begleiter tiefgrauen Harnisch mit hellen Lichtern und altem Goldzierrath und grüngelben Mantel, Alles in leuchtender Natürlichkeit. Johannes hat zu dem rothen Mantel noch rothes Haar und rothgeweinte Augen. Der essende Junge trägt einen gelben Kittel mit dunkelgrünem Futter schillernd mit röthlich grunen Schatten, ebenso hat der Mann mit der Armbrust grünes Halstuch mit rothen Schatten. Etwas unvermittelt ist der Uebergang von diesem bunten Farbengewühl zu dem bräunlichen Boden, auf dem die Nebenscenen stehen, auch die Gesichter sind dort in trübem Graubraun ausgeführt. Der Versuch einer einheitlichen Färbung des ganzen Bildes ist noch nicht gelungen, am meisten in den feinen Tönen der Stadt und des Flusses. Daraus heben sich dann die gelblichbraunen Leiber der Gekreuzigten deutlich ab und am hellblauen Himmel leuchten noch einmal die Engel — voran zwei ganz goldene — in jubilirenden Farben.

Die Flügelbilder (H. 1,30 B. 0,90) sind seit Kurzem im Jesuitenkollegium zu Valkenburg (10 Kilometer östlich von Maastricht).

Auf dem rechten Flügel ist die Anbetung der Könige dargestellt. Die h. Jungfrau sitzt vor der Ruine eines romanischen Prachtbaues mit zwei Rundthürmen und reich gegliederten Portalen, Alles an einem Bergabhang phantastisch zusammengestellt. Von den höchsten Gesimsen hängt Epheu herab, auf dem einen sitzt der Uhu von den Dohlen umschrieen, von dem andern schauen betende Engel hernieder, etwas nüchtern mit goldenen Locken und bunten Flügeln: einer sitzt in dem zerbrochenen Thurm bei den weifsen Tauben und bläst die Schalmei. Durch das offene Gewölbe fallen die dicken Goldstrahlen des Sternes auf die Mutter Gottes in braunem Haar und tiefgrünem Mantel mit Goldborte. Neben ihr steht auf dreibeinigem Tisch eine Thonschale mit flachem Deckel, auf dem ein Apfel liegt, Brod und Messer, vollendet gut gemalt. Auch die Goldgefäfse der Könige sind sehr schön ausgeführt. Der Mohr ist dunkelbraun mit krausen Haaren, vor ihm kniet ein brauner Knabe. Dieser ist ganz verzeichnet, ebenso der Mann hinter dem zweiten König, bei dem der schöne Kopf des Hauptmanns aus der Kreuzigung wiederholt ist. Die Farbe ist noch ein wenig bräunlich, aber sehr glänzend, die Gesichter sind in warmen Tönen kräftig modellirt. In dem Ganzen herrscht eine prächtige Märchenstimmung. Links schliefsen den Vordergrund ein Paar Bäume mit schlanken Stämmen und schweren dunklen Laubmassen. Dahinter sieht man die Landstadt im Gebirge. Zwischen umbuschten Hügeln liegt eine Klosterkirche, den Platz davor füllt in zerstreuten Gruppen das Gefolge der Könige: Ritter und Fahnenträger, ein Türke, der sein Pferd tränkt, ein Kameel, das gar nicht übel ausgefallen ist: Alles in matten Farben leicht und flüchtig hingestrichen. Die Ferne ist licht graublau, die Darstellung des Raumes vortrefflich gelungen, obgleich die Hauptfiguren in ihren starken Farben immer noch wie auf einem Bühnenhintergrunde stehen.

Auf dem linken Flügel ist die Auferstehung gemalt. Christus steht auf dem Sarkophag, hinter ihm kniet ein anbetender Engel. Der Heiland hat ein weiches freundliches aber ziemlich leeres Gesicht, ähnlich wie bei dem Meister des Marienlebens. Das Haar ist dunkel, fast schwarz, der Bart ganz hell, wie auf den Nürnberger Tafeln, auch Petrus hat die selbe Gesichtsbildung wie dort. Vortrefflich sind wieder die Landsknechte mit ihren kostbaren Waffen und Rüstungen. Die Beiden zur Linken schlafen, zur Rechten weist Einer aus dem Schlafe auffahrend auf den Erlöser, ein Anderer starrt mit offenem Munde und weit aufgerissenen Augen nach oben. Daneben steht ein kahler Baum und ein anderer, der eine Palme vorstellen soll. Im Mittelgrunde links

kommen die drei Marien, weiterhin sieht man einen breiten Flufs mit Fischerboot und Petrus im Wasser, an den Ufern Burgen und Städte, vielleicht eine Mosellandschaft. Rechts erscheint Christus der Magdalena im Garten, im Hintergrunde die Himmelfahrt: Christus von Engeln getragen, in goldrother Glorie sitzend mit blauen Wolken, die Apostel knieen um einen Hügel zerstreut.

Die ehemaligen Aufsenseiten der Flügel zeigen die Verkündigung zwischen den heiligen Petrus und Bartholomäus. Geräth und Zimmerschmuck sind sorgfältig ausgeführt, an der Wand ein Hohlspiegel, in welchem sich der Engel spiegelt. Durch zwei romanische Doppelfenster mit bunten Säulen sieht man in die Stadt auf einen weiten Platz mit grauen Mauern und blauen Dächern, links in eine Strafse mit einem Hausgarten, ein Beet ist mit einem gekreuzten weifsen Rost bedeckt. Nahe vor dem Fenster, durch das man auf den Platz sieht, steht ein Mädchen, das Wasser schöpft, auf der Brüstung dahinter sitzt ein Mann von hinten gesehen, ein feines sicher gezeichnetes Genrebild[413].

So gewifs manche Züge in diesem Werke auf die älteren Meister der Verherrlichung und des Lebens Mariä zurückführen, so finden wir daneben doch auch etwas ganz Neues. Kehren wir noch einmal zur Kreuzigung zurück. Die streitenden Soldaten in der Ecke rechts sind als zerlumptes Gesindel geschildert. Dem, der auf der Erde sitzt, sind Hemd und Hosen zerrissen. Der mit dem Säbel nach ihm schlägt, hat eine Traubennase, Bartstoppeln und harige Warzen am Kinn. Das geht denn doch über Alles hinaus, was man bisher in Köln an häfslichen Einzelheiten verwendet hatte. Ebenso sind die Nebenscenen ganz neu erfunden und sehr lebendig durchgeführt, namentlich die Höllenfahrt und die Kreuzschleppung. Bei dieser ist auch die spätere Wendung der Sage dargestellt, nach welcher Veronica den Abdruck des heiligen Antlitzes auf dem Leidenswege empfängt. Dafs der Maler sich neue Anregung aus den Niederlanden geholt, ist wahrscheinlich, auf ein bekanntes Vorbild weist die Darstellung der rechten Seite. Judas hängt am kahlen Baum, auf dem der Rabe sitzt. Ein Teufel mit Vogelmaske reifst ihm die Därme aus dem Leibe, andere fangen sie auf und nehmen den Strick ab. Die Vier, welche die Seele nach oben tragen, sind ganz phantastisch gebildet mit langen Schwänzen, Thiermasken, Hörnern und Federn. Auf dem Berge sitzt ein vogelartiges Wesen, das von hinten schiefst, daneben ein gespenstischer Kopf mit Schwanz und ein Phantom mit Weiberbrust. Aus dem Boden schiefst Feuer. Die Hölle ist ein mehrstöckiges Gebäude, aus dem

die rothe Gluth herausschlägt. Auf einem Giebel sitzt ein Monstrum und bläst, ein Paar Menschen hängen am Thurm. Auf dem Felsen rechts sitzt ein geflügeltes Unthier mit haarigem Kopf, unten auf der Treppe ein Vogel mit rothen Fledermausflügeln. Weiterhin sieht man Gehängte und Ertrinkende. Wir wissen ja, dafs die Phantasie jener Zeit von solchen Schreckensgespenstern erfüllt war und grade in diesen Jahren ist hier in Köln der Malleus maleficarum entstanden[414]. In Lochners Weltgericht hatten die Teufel durch die Verschmelzung verschiedener Thierformen schon überzeugende Naturwahrheit gewonnen, allein die Zusammenstellung der Elemente ist bei unserm Maler eine andere. Der Gedanke an Hieronymus Bosch ist nicht abzuweisen[415].

Das Ansehen des Malers beweist der ehrenvolle Auftrag, das Gedenkbild für den Grafen Gumprecht von Neuenahr zu malen. Dieser war 1484 gestorben, um 1459 seine Gemahlin Margarethe von Limburg. Beide waren begraben in der Kirche des Cistercienserklosters S. Maria in horto zu Köln[416]. Das Bild war bis vor Kurzem im Besitz der freiherrlichen Familie von der Leyen auf Bloemersheim bei Moers, und ist jetzt in der Sammlung von Carstanjen in Berlin (H. 1,27 B. 1,77). Es ist eine Verherrlichung Marias (Taf. 71). Die h. Jungfrau thront auf einer Mondsichel. Zwei Engel halten die Krone über ihr. Die gröbere Natürlichkeit des Malers zeigt sich darin, dafs Maria das Kind säugt und dafs ihr Mantel, nach modischer Sitte über das Knie gelegt, in verschiedenen Zipfeln über den Halbmond herabhängt. Ueber ihr ragt aus den Wolken der Thron des segnenden Gottvaters, der die Weltkugel auf dem Schoofse hält, von anbetenden Engeln umgeben, darunter die Taube des heiligen Geistes. Die himmlische Erscheinung ist auf einer Erhöhung des Bildes gemalt und zurückgesetzt durch eine architektonische Einrahmung, die aus dem Gestühl aufsteigt, welches unter Rundbogen mit Goldornament und schwarzrothen Marmorsäulen zu beiden Seiten das Bild ausfüllt. Hier sitzen die hh. Georg, Thomas, Jacobus major, Andreas, Hieronymus, Laurentius. Sie sehen zum Theil ein Wenig mürrisch aus. Die beiden Mittleren weisen nach oben. Andreas, welcher dem selben Heiligen auf dem Bilde in Utrecht gleicht, stellt die Gräfin vor, ohne ihren Schleier zu berühren, Jacobus den alten Grafen. Dieser hatte mit seinen Söhnen der Stadt Köln viel zu schaffen gemacht: er war erzbischöflicher Vogt und hatte auch als Gesandter am kaiserlichen Hof eine Rolle gespielt. Die Eltern knieen vor wappengeschmückten Betstühlen, hinter ihnen die Nachkommen. Der Vater

trägt eine Perrücke, die jungen Ritter langlockiges über der Stirne gescheiteltes oder grade abgeschnittenes Haar. Die ganze Familie giebt ein treffliches Bild des deutschen Landadels, dessen überquellende Kraft damals, da sie von keiner Staatsgewalt zu grofsen Zielen geleitet wurde, in Fehde und Raub das Reich verwüstete. Es ist ein gesundes Geschlecht mit derben Zügen und grofsen Händen, wie Werner Rolevinck seine westphälischen Junker schildert: »von hohem Wuchs, stark an Kraft, thätigen Geistes, von Natur gutmüthig, ehrsüchtig und den Ihrigen sehr treu, nur, wo die Noth es erheischt, gewaltthätig«. — In dem Patron des ganzen Standes, dem blondlockigen S. Georg, sind die ritterlichen Züge einfach und liebenswürdig ausgeprägt. Er trägt goldenen Helm und Panzer mit Perlenschnüren und rothgoldenen Damastrock und führt das rothe Kreuz im weifsen Felde. Die männlichen Vertreter der Familie tragen in schönem Farbenwechsel goldene Rüstungen und Wappenröcke mit schwarzen Adlern oder ein weifses geistliches Gewand mit rothem Kragen. Die Frauen erscheinen etwas nüchtern, verständig und selbstbewufst. Die jüngeren tragen als Kopfputz den Hennequin mit hinten herabfallendem Schleier, kostbare Halsketten und rothviolette Kleider (eine ist Franziskanerin), die Gräfin unter dem schwarzen rothgefütterten Mantel ein Kleid von schwarzgelbem Brokat, der auch in der Dalmatica des h. Laurentius, dem Kleide der h. Jungfrau und den kronentragenden Engeln wiederkehrt. Ein tiefes Purpurroth kommt dazu in dem Behang der Betpulte und ganz oben noch einmal in dem Mantel Gottvaters. So ist im Vordergrunde über dem blauweifsrothen Fliesenboden eine prächtig ernste Farbenwirkung erzielt und dabei ist die ganze vornehme Familie an die gebührende Stelle gerückt, indem die Heiligen gröfser gebildet sind als die Menschen. Sie sind umgeben von Himmelspracht in schimmerndem Marmor und Goldzierrath und zwischendurch sieht man in eine höchst anmuthige Landschaft, in welcher Blick und Gedanke durch die drei fernen Kreuze gefesselt werden. Der grofsartige Entwurf des Meisters der Verherrlichung ist hier noch einmal glücklich wiederholt, wenn er auch in dem kleinen Mafsstabe nicht zu voller Wirkung gelangt. Im Hintergrunde ist die neuerworbene Kunst verwendet, den weiten Raum mit lebhaft bewegten Gruppen auszufüllen: Gebet am Oelberg, Kreuzschleppung, Beweinung, Kreuzigung.

Da der Graf Gumprecht 1484 gestorben ist, möchte man das Werk für älter halten als das Triptychon aus Richterich. Auch die Färbung ist wieder tiefer und in der Zeichnung der Hauptfiguren

verräth sich eine gewisse Befangenheit. Allein dies erklart sich durch die feierliche Würde des Ceremonienbildes und die Durchführung ist doch im Ganzen sicherer und reifer als in den überfullten Historien. Entscheidend sind die kleinen Scenen des Hintergrundes. In der Beweinung erscheint die händeringende Frau, die wir auf einer Beweinung im Kölner Priesterseminar gefunden haben (S. 228) und in der Kreuzschleppung ist die knieende Veronica aus der Brüsseler Kreuzigung wiederholt, aus dieser auch Johannes, Magdalena und der Schimmelreiter. Da diese drei Figuren doch sicher für das Triptychon erfunden sind, kann dieses nicht wohl jünger sein als die »Verherrlichung«: sie wird fünf oder sechs Jahre nach dem Tode des Grafen gemalt sein, also um 1490.

An die Anbetung der Könige auf dem Flügelbilde aus Richterich schliefst sich die gleiche Darstellung im Besitz des Reichsfreiherrn von Landsberg in Velen (Westphalen, zwischen Koesfeld und Bocholt). Die h. Jungfrau und das Kind, beide mit sternförmigem Strahlennimbus sind ganz ähnlich gezeichnet wie auf dem älteren Bilde. Allerdings ist das Gemälde unten in der Höhe des Knies der Mutter Gottes abgeschnitten. Auf dem Tische hinter ihr sieht man Brot, Nuppenglas mit Apfel, Tiegel mit Kerze und schmales Tischtuch. Der heilige Joseph zeigt wieder, welch tiefen Eindruck das Dreikönigsbild Rogiers in Köln gemacht hatte. Ueber der heiligen Familie schweben zwei prächtig gekleidete anbetende Engel. Der älteste König hat auffalliger Weise dunkles kurzgeschorenes Haar. Der Maler hat Jan van Eycks »Mann mit den Nelken« (jetzt in Berlin) zum Vorbild genommen[417], wobei er selbst die linke Hand, die hier den Becher hält, einigermafsen nachgezeichnet hat. Der dritte König hat kurzen Schnurrbart und glattes Kinn. Ueber ihm erscheinen vier junge Leute, die zum Theil aus dem Bilde heraussehen, und den Eindruck machen, als wenn sie dem nächsten Bekanntenkreise des Malers entnommen wären. Der Hintergrund ist wieder trefflich ausgefüllt: vor einem stattlichen Schlofs breitet sich ein grofser Platz mit einigen dichtbelaubten Bäumen, auf dem sich das Gefolge der Könige tummelt, ganz vorne vornehme Reiter, weiterhin ein Kameel und ein Elephant. Dieses merkwürdige Thier konnte der Maler hier in der Stadt studirt haben, denn i. J. 1483 brachte ein Diener des Kaisers, Hans Vlitzhover, einen Elephanten nach Köln, der von einem Sclaven geführt wurde. Dieser Sclave erstach den Elephanten und entfloh[418].

Die Brüsseler Kreuzigung ist in den Hauptzügen wiederholt auf einem Triptychon in Vallendar bei Ehrenbreitstein (Mittelbild ca. H. 2,50 B. 1,35; Flügel

H. 2 B. 1, das für die Augustiner von Niederwerth gemalt ist. Der Abt als Stifter hat ein feines kluges Gesicht. Ueber dem Kreuze erscheint Gottvater in Glorie, darunter die Taube. Magdalena trägt ein rothgoldenes Kleid, mit Frauenbüsten in Stickerei verziert. Die Landschaft erinnert an den Rhein bei Bingen. Auch die Nebenscenen der linken Seite sind die selben wie in Brüssel. — Auf dem linken Flügel ist die Anbetung der Könige dargestellt, von denen einer fehlt. Joseph sieht hinter der h. Jungfrau aus dem Vorhang hervor. Der rechte Flügel enthält die Anbetung des Kindes in der Ruine eines romanischen Prachtbaues, durch die zerfallene obere Galerie sehen die Engel herab; Joseph fehlt. Die Hirten sind hier wie der eine zerlumpte Mann bei der Anbetung aus Richterich so bäurisch geschildert, dafs man wieder an Hieronymus Bosch erinnert wird. Den Hintergrund bildet ein weiter Platz mit Thürmen und Treppengiebeln. — Auf den Aufsenseiten der Flügel sind rechts eine Verkündigung und links eine Darbringung im Tempel, verdorben und übermalt.

Auffallend ist bei der Anbetung des Kindes die feine Farbenzusammenstellung in den Gewändern der h. Jungfrau: graulila Kleid mit blauem Sammtbesatz und blauer Mantel. — Vollständig durchgeführt in solchen zarten Farben und ganz dünn und blafs gemalt wie die vier Tafeln in Nürnberg und Schleifsheim sind zwei kleine Bilder im Germanischen Museum vom Jahre 1493. Das erste, ein Fürbittbild (Taf. 72), ist nach einer Inschrift auf der Rückseite geweiht zum Gedächtnifs des am 24. Nov. verstorbenen Jacob Udeman von Erkelenz, Pastor zu Walhorn im Kreise Eupen, also wieder in der Nähe von Aachen (No. 30 H. 0,73 B. 0,62). Der einfache Geistliche ist lebenswahr geschildert: er kniet von einem heiligen Abt empfohlen, die Brille auf dem Gebetbuch, auf einem Felsen links, von dem man weithin über Wald und Berge sieht. Damit ist der Stand punkt für die Vision gewonnen, die in einem runden Durchblick erscheint, von dem zwei Engel den Vorhang wegziehen. Seltsamer Weise wird sie von dem Stifter und seinem Patrone nicht beachtet. Gott-Vater in graublauem Rock und hellrothem Mantel mit grunem Futter hält die linke Hand auf der Weltkugel wie bei der Verherrlichung der Sammlung Carstanjen, sein prächtiger goldener Thron ist mit lederbraunem rothgezeichneten Damast ausgeschlagen. Ueber rothblauem Bogen in gelbem Lichtschein schweben vier Engel mit den Marterwerkzeugen. Auf den graublauen goldgeränderten Fliesen kniet links Maria in grauem Kleide und dunkelblauem Mantel und weist auf Brust und Leib, gegenuber Christus in graulila Mantel und dunkelbraunem Haar zeigt die Wundenmale. Das nüchterne Gesicht könnte wohl in Bosch' »Verspottung« sein Vorbild haben. Ganz vorn liegen Säule und Ruthe.

Wahrscheinlich gehört hierzu die Kreuzigung (No. 29 H. 0,74, B. 0,63)[419], die grade so hell gehalten und zudem stark verputzt ist,

Die kleine Tafel ist ganz vollgepfropft von Menschen, die Pferde unter dem Kreuz sind grade so zusammengeschoben wie in Brüssel, die Nebenscenen verhältnifsmäfsig grofs gezeichnet, wodurch die Perspektive verbessert, aber die Unruhe im Bilde noch vermehrt wird. Links ist die Kreuzschleppung wieder ähnlich wie in Brüssel, rechts ein Reitertrupp, der Gang nach Emmaus und das Noli me tangere.

Bedeutend farbiger doch immer noch sehr fein getönt ist der h. Hieronymus im Germanischen Museum (No. 31 H. 0,64 B. 0,53). Der Heilige kniet vor dem Crucifixus und zerschlägt die Brust mit einem Stein, neben ihm der — sehr klein nnd kindlich gebildete — Löwe. In der schönen frischen Landschaft, in der man links einen Klosterhof in den Bergen sieht, ist rechts am Flufs der Heilige dargestellt, wie er seine sündhafte Phantasie bekämpft, indem er wie sonst der h. Antonius auf Flammen sitzt, von allerhand Teufelsspuk umgeben. Auf der »Himmelfahrt Christi in der selben Galerie findet sich der gleiche Kopf, wenn auch bei Weitem nicht so gut modellirt.

Unterdessen drängte es den Maler das dramatische Leben, das er in den kleinen Passionsscenen schilderte, in lebensgrofsen Figuren darzustellen. Dazu gab ihm Gelegenheit ein Auftrag der Sebastianusbruderschaft für die Augustinerkirche, in welcher die Kinnbacken des Heiligen aufbewahrt wurden, die Theodoricus Hirtz von Landskron i. J. 1269 nach Köln gebracht hatte. — Die Hauptbilder des Triptychons im Kölner Museum (No. 166—168 H. 1,86 B. 2,56 u. 1,20) erzählen das Martyrium des h. Sebastian nach der Legenda aurea, nur die Geschichte mit dem Präfecten Chromatius und seinen Götterbildern ist weggelassen. Auf dem rechten Flügel (Taf. 74) sieht man die hh. Marcus und Marcellinus im Gefangnifs, davor ihre jammernden Eltern, welche sie beschwören, sich dem Martyrium zu entziehen, die Mutter soluto capite scissisque vestibus uberibusque ostensis —, hinter diesen das geringe Volk: adveniunt conjuges adspectibus eorum proprios filios offerentes atque eiulando clamantes: quibus nos dimittitis, qui erunt horum infantium domini, qui vestras largas dividet possessiones! Da die Martyer erweicht werden, erscheint S. Sebastian und tröstet und bekehrt die Eltern und das Volk. Er ist als vornehmer junger Mann in Brokatglocke gekleidet mit langen Hangeärmeln, bartlos mit langen Locken, denn Diocletiano et Maximiano imperatoribus adeo carus erat, ut principatum ei primae cohortis traderent et suo adspectui iuberent semper adstare. Hic militarem chlamydem ad hoc tantum ferebat, ut christianorum animas, quas in tormentis videbat

deficere, confortaret. Die beiden Heiligen sind dagegen merkwürdig alt und häfslich gebildet. Das Gefangnifs ist ein zerfallenes Gebaude, aus dessen Mauer ein Vogelbeerbaum wächst. Das vergitterte Fenster ist mit einem sehr künstlichen vergoldeten Rahmen eingefafst; es soll wohl die Ruine eines Prachtbaues vorstellen, von welchem auch im Vordergrund eine von Pflanzen überwachsene Säulenbasis erhalten ist. — Nach der Legende wurden die Märtyrer im Hause der Zoë gefangen gehalten. Diese sieht man links im Hintergrunde vor den drei Heiligen knieen, denn loquelam amiserat, pedibus eius provoluta nutibus veniam postulabat. Als ihre Bitte gewährt ist, sagt sie: Vidi enim angelum librum tenentem ante te, ubi omnia, quae dixisti scripta erant. Dies ist in einer anderen Gruppe dargestellt. — Rechts wird Sebastian vor den Kaiser gefuhrt. — Tunc Diocletianus iussit eum in medium campum ligari et a militibus sagittari, qui ita eum sagittis impleverunt, ut quasi hericius videretur. Dies ist auf dem Mittelbild (Taf. 73)[120] dargestellt. Der Heilige ist bis zu den Hüften entblöfst an einen Baum gebunden. Vornehme Herren stehen neben den Schützen. Im Hintergrunde links hält der Kaiser mit Gefolge. Dann heifst es in der Legende weiter: intra paucos dies liberatus. Das ist im Hintergrunde nach anderer Ueberlieferung ausgeführt; die h. Irene zieht die Pfeile aus, während der Engel die Wunden heilt. Dann steigt der Heilige rechts die Treppe zum Palast des Kaisers hinan. Dieser befiehlt ihn mit Schlägen zu tödten und den Leichnam in eine Cloake zu werfen, damit die Christen ihn nicht als Märtyrer verehren. Die Hinrichtung ist auf dem linken Flugel (Taf 75) dargestellt, die Cloake als Latrine gefafst. Im Hintergrunde erscheint der Heilige der h. Lucina, um ihr den Ort anzuzeigen, wo ihn die Gemeinde aufsucht und der Strahlenglanz den Leichnam verräth.

Auf den Aufsenseiten der Flügel (Taf. 75 u. 74) stehen vor einem Brokatvorhang rechts S. Dorothea mit Blumenkorb, die h. Jungfrau und S. Agnes mit Lamm und Ring; links S. Rochus mit Pilgerstab und Hut, die Pestbeule an der Hüfte zeigend, S. Nicolaus von Tolentino in der R. die Lilie, wie er das gebratene Rebhuhn auf dem Teller durch seinen Segen lebendig macht, und ein Heiliger in fürstlicher Kleidung mit Ruthe, Schrift und Dämon, dessen Name in dem Reliquienschatz der Kirche nicht festzustellen ist.

Es war das erste Mal in Köln, dafs ein dramatischer Vorgang hier auf einem Tafelgemalde in Lebensgröfse geschildert wurde, und man bemerkt das Vergnügen des Malers bewegte Körper nachzubilden. Er hatte in jener Zeit Gelegenheit genug Soldatentreiben und fürst-

lichen Pomp zu beobachten. Die unablässigen Fehden brachten immer neue Söldnerscharen in die Stadt, ein kaiserliches Heer marschirte vorüber, um König Max in Brügge zu befreien, Kaiser und König hielten mehrmals ihren Einzug und füllten die Stadt mit fürstlichen und ritterlichen Gästen. In den Schützen des Mittelbildes sind die ehrbaren Mitglieder der Bruderschaft geschildert, das Spannen und Schiefsen ist mit vielem Fleifs wiedergegeben[421]. In der Bekleidung kommen hier zuerst vereinzelt die vorn abgerundeten Schuhe vor. Für die ganze Darstellung ist allerdings der Raum zu eng, es fehlen in Köln die grofsen Wandflachen, die einem Signorelli und Ghirlandajo zur Verfügung standen. Die Schützen drangen sich zu nahe um den Heiligen, hier und da finden sich auch Zeichenfehler wie die Beinstellung des Schützen links im Vordergrunde, aber die einzelnen Gestalten sind gut beobachtet. Man sieht das eingehende Modellstudium an dem h. Sebastian: es war ein gutes Muster der fränkischen Bevölkerung des Niederrheins, hochgewachsen mit schmalen Schultern und Hüften, starkknochig mit groben Gelenken und grofsen Händen und Fufsen. Die künstliche Einschnurung über den Hüften ist genau wiedergegeben, ebenso die verschiedene Färbung der Haut, welche an Gesicht und Hals durch die Luft gebräunt ist. Der Kopf ist bei der Hinrichtung wohl ebenfalls nach dem Modell gezeichnet, sonst ist ein mädchenhaftes Gesicht mit kleinem Mund und freundlichen Augen an die Stelle gesetzt. Im Uebrigen sind die Gesichter sehr gewöhnlich, zum Theil roh, doch immer aus dem Leben genommen. Auf dem Mittelbilde glauben wir die jungen Leute vom Dreikönigsbilde in Velen wiederzuerkennen. — Durch die mannigfach abgestuften Gruppen des Hintergrundes ist die Vertiefung des Raumes, wenn auch nicht ganz folgerichtig, angegeben. Sie sind sehr flüchtig ausgeführt, im Mittelbilde ist die Reitergruppe von der Nurnberger Kreuzigung benutzt und zwar jede Figur grade soweit wiedergegeben wie sie dort sichtbar ist. Nur das Saumzeug und die Kleider sind etwas verändert. Der Reiter zur Linken, der sich nach rechts umblickt, erscheint hier im Gefolge des Kaisers, der Mann auf dem Schimmel halt weiter rechts, die Hand — hier ohne Geifsel — an den Hut legend; der aus dem Bilde heraussieht mit breitrandigem Hut, ist auf der rechten Seite neben dem kaiserlichen Schlosse wiederholt. Das Bild ist also sicher bald nach 1493 entstanden.

In den Heiligen des rechten Flügels ist der Versuch gemacht den rheinfrankischen Frauentypus zu idealisiren. Es sind die selben langen blondlockigen und starkknochigen Gestalten, die selben grofsen

Hände und Füfse wie bei den Männern. Die Gesichter haben die grofsen Augen, die grade Nase und den kleinen Mund, die auch der Meister des Marienlebens vom Meister Wilhelm wieder aufgenommen hatte, erscheinen aber sehr lang durch die hohe, zuweilen auch mit senkrechtem Einschnitt gewölbte Stirn. Der Ausdruck ist nüchtern, die himmlische Würde durch den feinsten modischen Putz und Schmuck vornehmer Damen gegeben Hierzu stimmt eine Farbenmischung, die der Künstler von jetzt an überall verwendet. Bei den Innenseiten hatte er nicht gewagt seine bunten Farben auf den grofsen Flächen aufzutragen, die ganze Tönung ist dort etwas trocken geworden. Hier sind sie gemildert und geeinigt durch einen Zusatz von Weifs, wie die feuchte Luft des Niederrheins an Sommertagen das Blau des Himmels, das Roth der Ziegeldächer und das Grün der Wiesen in einem weifslichen Duft zu feiner Harmonie zusammenstimmt.

Die nächste Aufgabe des Malers war das neue Colorit auf gröfseren Flächen auszubreiten. Aus der Dominicanerkirche stammt ein grofses Triptychon des Kölner Museums (No. 169 H. 1,40 B. 1,84 u. 0,85) mit der Sippe der h. Jungfrau und den hh. Katharina und Barbara (Taf. 76). Zwischen vier goldenen Pfosten mit gothischen Baldachinen, in denen Heilige stehen, sitzen die h. Jungfrau und ihre Mutter Anna vor einem Teppich von Goldbrokat mit dunkelrothem Granatmuster und halten das nackte Kind, das der linkssitzenden h. Katharina den Verlobungsring hinreicht. Hinter der Banklehne stehen S. Joachim und S. Joseph, hinter der h. Katharina ihr Vater in vornehmer Tracht, neben ihr links sitzt Maria Cleophä, dem kleinen Joseph Justus die Brust reichend, Simon Zelotes mit der Säge giebt ihm einen Apfel. Auf dem Rasen sitzen Judas Thaddaeus mit Keule, Jacobus minor mit Walkerbaum; hinter Maria steht Alpheus. Rechts neben ihr sitzt die h. Barbara mit dem Buch auf dem Schoofse, weiter zurück steht deren Thurm, hinter ihr der böse Vater. Rechts in der Ecke sitzt Maria Salomä mit Jacobus maior in Pilgerhut und dem den Kelch segnenden S. Johannes Evangelista. Im Hintergrunde sieht man l. die Darstellung im Tempel, r. den Tod Mariä. — Auf dem r. Flügel (Taf. 77) S. Rochus mit Pestbeule und Engel und S. Nicasius, der die Hirnschale mit der Bischofsmütze in der Linken hält und den Stifter empfiehlt; hinter ihm die Anbetung des Kindes und l. eine Stadt am Flufs unter hohen Bergen. Auf dem l. Flügel (Taf. 77): S. Gudula mit Laterne, die Frau des Stifters empfehlend und S. Elisabeth mit der Krone in der Rechten und auf dem Haupte und dem Bettler, dem sie ein Brod reicht, links

hinten die Himmelfahrt Mariä und rechts eine Stadt am Fluſs, weiterhin Berge mit Schlössern. Die heiligen Frauen haben das Gepräge vom Sebastianstriptychon, Katharina und Barbara sind besonders reich geputzt mit Kleidern von Schillerstoffen und Perlenschnüren im Haar. Von den Vätern der heiligen Sippe, die alle ein gut bürgerliches Aussehen haben, hebt sich der Vater der h. Katharina durch prächtige Kleidung und aristokratische Züge ab. Das Ganze ist eine steife Repräsentationsscene, welche durch das zweifelhafte Spiel der künftigen Märtyrer nur wenig belebt wird. Die eigentliche Bedeutung des Bildes liegt in der Farbe: wie der rauschende Accord von Roth und Gold in der Mitte von den reichen und feinen Tönen der Prachtgewänder aufgenommen wird und in dem lichten Graublau der Landschaft verklingt. In der Darstellung ist ein kleiner Zug ganz neu: während zwischen den Goldpfosten des Mittelstückes nach alter Weise musicirende Engelchen in langen Gewändern heranschweben, lehnen über den Teppich kleine nackte Flügelknaben in ungezwungen zierlicher Bewegung. Das muſs wohl Jemand mitgebracht haben, vielleicht ein Niederländer oder ein Oberdeutscher, der in Italien gewesen war. Wir werden die »putti« hier um die selbe Zeit, nämlich um 1500, bei einem jüngeren Maler wiederfinden, dem Meister des h. Bartholomäus.

Auf der Auſsenseite der Flügel (Taf. 78) steht links S. Leodegar, Bischof von Autun, mit dem Bohrer und der h. Achatius nebst den 10000 Märtyrern von Melitene und die männlichen Mitglieder der Stifterfamilie, links die hh. Cäcilia mit Orgel, S. Genovefa mit Kerze, um die sich Engelchen und Teufelchen streiten, S. Helena mit Kreuz und eine Heilige mit Gebetbuch. Bei dieser ist besonders auffällig, wie sie dem kleinen Mädchen, das vor ihr kniet, auch in der Haartracht nachgebildet ist. Auch S. Genovefa hat — nicht zu ihrem Vortheil — den Ausdruck ihrer frommen Schutzbefohlenen angenommen. Bei der h. Cäcilia sehen wir hier zuerst die Orgel. Dies Attribut wird zwar aus den Worten des Hymnus: cantibus organis erklärt, findet sich aber nicht vor dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts.

In den Stiftern hat man mit Wahrscheinlichkeit die Familie des Nicasius Hackeney erkannt, welcher Hofbanquier des Kaisers Maximilian war. Sein Oheim Johann hatte i. J. 1494 die Goldschmiedebruderschaft des Himmelsfürsten S. Achatius und seiner heiligen Gesellschaft gestiftet, dessen Kloster 1582 aufgehoben ist, und die hh. Nicasius und Gudula erscheinen auch auf den berühmten Bildern des

Todes Mariä zu Köln und München, die für diese Familie gemalt sind. Allerdings ist die Aehnlichkeit in den Gesichtern nur gering[422].

Die h. Cäcilia mit der Orgel findet sich auch auf einem Bilde des Kölner Museums No. 158 (H. 0,94 B. 0,99), das vielleicht noch etwas älter ist. Es ist wieder die Vision der Gnadengewähr durch Christus und Maria dargestellt. Auf der Erde sitzen und knieen aufser der h. Cäcilia, die ihre Orgel auf dem Schoofse hält, die beiden Johannes, Baptista und Evangelista, und die h. Columba, die einen Canonicus empfiehlt. Unten sieht man in der Ferne eine Stadt am See. Der Künstler sucht seine eigenen Wege zu gehen, obgleich das Vorbild des Sippenmeisters nicht zu verkennen ist und Einzelnes noch an den Meister des Marienlebens erinnert. Am auffälligsten ist die Farbe: Maria trägt violettes Kleid und blauen Mantel, Johannes feuerrothen Rock und carmin Mantel mit blauem Futter, Cäcilia dunkelbraunes Kleid und Mantel von rothem Goldbrokat. Man bemerkt das Bestreben nach tieferen reizvolleren Accorden, aber der Maler ist auch in der Zeichnung noch unsicher und es ist kein zweites Bild von ihm bekannt.

Dagegen darf man als Bilder der Werkstatt bezeichnen: im Germanischen Museum zu Nürnberg No. 33 (H. 0,99 B. 0,90): die hh. Columba (mit dem Bären), Ursula und Agnes (mit Lamm, Ring und Pfauenfeder)[423]; — in München No. 46 (H. 0,90 B. 0,90, vielleicht Gegenstück des ebengenannten): die hh. Hieronymus, Petrus und Joseph, dieser das Christuskind führend; No. 64 (H. 1,29 B. 1,00) Beweinung (mit Benutzung der Kölner Darstellung der Klage um Christus vom Meister des Marienlebens), zu den Seiten die hh. Petrus und Johannes Evangelista, vorn das Stifterpaar; No. 124 (H. 2,00 B. 3,00) die Legende des h. Antonius Eremita, sehr ausführlich, als Mittelpunkt der Besuch bei dem h. Paulus, alle anderen Scenen in einer weiten Landschaft zerstreut; — In der Galerie zu Augsburg Holz, je (H. 1,82 B. 0,99) die hh. Augustinus und Andreas (nach rechts gewandt), Hieronymus und ein heiliger Bischof (nach links); — im Museum zu Wiesbaden eine kleine stellenweise retouchirte Tafel mit der Sippe der h. Jungfrau und dem h. Bernhard von Clairvaux No. 13 (H. 0,67 B. 0,54): vor einem breiten von 3 Engeln gehaltenen Rücklaken sitzt Maria mit dem Christkind, das die h. Anna hält, rechts und links die beiden Schwestern mit den kleinen Aposteln. In der Mitte des Vordergrundes kniet der heilige Bernhard. Die grofse Bibel hat er auf die Erde gelegt, den Stab des Abtes an die Schulter gelehnt und spricht mit erhobenen Händen zu Maria — die Worte gehen in Goldschrift aus seinem Munde: monstra te esse matrem, worauf die h. Jungfrau ihm die Milch entgegenspritzt. Maria trägt ein tiefblaugrünes Kleid mit grauem Pelz und weifsen Mantel mit rothgrün schillerndem Futter. Auch in den Kleidern der Kinder sind die Schillerfarben häufig verwendet: Gelb-Blau-Grün mit Roth und Gelb mit Lila. Den Hintergrund rechts füllt eine Stadt mit vielen Kirchen, überragt von einem Hügel mit Schlofs und Klosteranlagen[424]; — in Brüssel No. 106 (H. 1,58 B. 1,10) Messe des h. Gregor[425]; — im Kölner Museum No. 174 u. 5 (je H. 0,86 B. 0,46) Verkündigung; Anbetung des Kindes; No. 173 (H. 0,85 B. 0,93) Predigt des h. Bernhard, vielleicht Rückseite der beiden vorigen Bilder; No. 172 (H. 0,82 B. 0,36) stehende Madonna; No. 171 (H. 1,78 B. 2,09) die Messe des h. Gregorius; auf dem Altar steht eine Veronica noch ohne Dornenkrone; — früher in Haus Königstein in der Schildergasse eine Predella mit Brustbildern auf Goldgrund[426]: Christus mit dem Lamm, Johannes Evangelista, Ursula, ein h. Bischof, Joseph, Co-

lumba, Stephanus; — in Bonn, Provinzial-Museum (Leinwand H. 1 B. 0,75) S. Barbara mit einem knieenden Mönch vor einer Landschaft; — in Berlin, Galerie No. 578 ABC (H. 1,03 B. 1,76 u. 0,82) Triptychon: die h. Jungfrau thronend, l. kniet die h. Dorothea, die dem Christkind einen Korb mit Rosen überreicht, neben ihr S. Elisabeth, Petrus und Andreas, r. kniet S. Martha, den Drachen mit Weihwasser besprengend, weiterhin stehen die hh. Helena, Jacobus Minor und Severinus mit seiner Kirche. Auf den Flügeln die hh. Georg, Gereon, Gregorius und ein h. Bischof, drei heilige Bischöfe und Gottfried von Bouillon ?)[427].

Dem Meister selbst dürfen wir ein Triptychon aus S. Columba in Köln zuschreiben, jetzt in der Münchener Pinakothek No. 43—45 (H. 1,00 B. 1,95 u. 0,90), obgleich die Färbung, wohl in Folge der hier sehr merklichen Boisserée'schen Restauration etwas hart erscheint. Das Mittelstück enthält die Beschneidung Christi. Der Altar steht von Seraphim getragen in einer gothischen Halle, zu beiden Seiten kräftige Männer und üppige Frauen in reichem Putz; im Hintergrunde links die Anbetung des Kindes nach der Geburt, rechts die Anbetung der Könige; darunter die Donatoren vor ihren wappengeschmückten Betstühlen, Johann von Questenberg († 1538) und Christina von Aich[428]. Ihre Marken sind auch in den Kirchenfenstern angebracht. Auf den Flügeln steht rechts S. Johannes Evangelista zwischen Johannes Baptista und Bartholomäus, im Hintergrunde die Heimsuchung; — links S. Christina zwischen Magdalena und Barbara vor einer schönen Landschaft mit Kuppelkirchen am See. — Ferner No. 47 (H. 1,19 B. 0,86) Anbetung der Könige. Der älteste König küfst knieend den Fufs des Christuskindes, der dritte trägt wieder die Züge des »Mannes mit den Nelken« allerdings stark verjüngt; überhaupt ist die Zeichnung der Köpfe sehr verflacht. Auf der Rückseite ein sogenannter Gnadenstuhl: Gott-Vater thronend hält den Leichnam Christi auf dem Schofs, über dessen Haupt die Taube schwebt. Unten kniet eine Nonne. — Bei Dr. Adam Bock in Aachen ein Hochbild, wahrscheinlich Bruchstück eines gröfseren Werkes: eine Christenverfolgung (Holz c. H. 1,25 B. 0,80). L. im Gefängnifs zwei Heilige, von denen Einer ein Bischof, weiterhin Einer, der einem Jüngeren eine Kette vor den Hals hält, ein Jüngling, dem die Zunge ausgerissen wird. Im Hintergrunde eine Capelle, in der zwei Heilige, nackt im Steinbecken, die Taufe empfangen. R. zwei knieende Stifterinnen mit ihren Wappen. — In Köln im Pastorat von S. Columba (H. 0,96 B. 1,00): Crucifixus zwischen l. Maria und Hieronymus, r. Johannes und Columba mit Palme und Bären, zu Seiten des Kreuzes je 3 Engel, den Hintergrund bildet eine grofse Stadtansicht. Die untere Hälfte des Bildes ist fast zerstört.

Die zuletzt genannten Bilder sind Nebenarbeiten aus der selben Zeit, in welcher der Maler ein grofses Prachtwerk schuf, die »Patronen« zu den drei grofsen Glasfenstern im nördlichen Seitenschiff des Domes[429]. Die Stadt Köln stiftete i. J. 1507 das mittlere Fenster (Taf. 79). Das viermal wiederholte Wappen zeigt im unteren Felde ein einfaches Ornament, als Helmzier Pfauenfedern. Das Hauptbild, eine Anbetung der Hirten, ist in der gewöhnlichen Art des Malers componirt, mit wenig Rücksicht auf die Gliederung der Fenster. Ganz links erscheint Gott im brennenden Busch dem

Moses, der seine Schuhe auszieht. — Die architektonische Bekrönung zeigt die gothischen Formen in der Auflösung begriffen und wird getragen von reichornamentirten romanischen Säulen. Seine ganze eigenthümliche Kraft und Art entfaltete der Meister in den vier Heiligen darunter, in welchen die Stadt ihre kriegerische Tüchtigkeit bekunden wollte. Es sind (von links) S. Georg, S. Mauritius, S. Gregorius und S. Gereon. Der erste hat im Banner das rothe Kreuz im weifsen Felde, der zweite den goldenen Adler auf Grün, der dritte das goldene Ankerkreuz auf Blau, der vierte die selbe Fahne und in den blauen Feldern ein goldenes L T, was wohl Legio Thebaica bedeuten soll[430]. Die Zeichnung der Heiligen ist sehr derb und durch den Glasmaler wohl noch vergröbert, aber die stolze Haltung dieser hohen Gestalten mit glänzendem Waffenschmuck und flatternden Bannern giebt ein prächtiges Bild. Es ist das Zeitalter Maximilians, dessen poetisches Ritterthum in ihnen verkörpert ist. Dazu kommt dann die Erinnerung an die Römerzeit, die durch die Humanisten wieder wachgerufen war. In der untersten Reihe sieht man links den Gründer der Stadt: Marcus Agrippa eyn roemsche man — Agrippina coloniā eirst began. Rechts: Marsalus eyn heide soe stoltz — beheelde coelle sy voerē zo holtz. Das ist Marsilius, der sagenhafte Held der »Holzfahrt«, welche am Donnerstag nach Pfingsten von der ganzen Stadt begangen wurde. Es war ein Frühlingsfest, angeblich eine Erinnerung an das Alterthum, da eine listige Waldfahrt mit verkleideten Kriegern den belagernden Feind an die Stadt lockte, wo er von Marsilius geschlagen wurde. Agrippa und Marsilius waren als Statuen auch an der Façade des Gurzenich angebracht. Sie sind hier als gepanzerte Ritter dargestellt in der gespreizten Stellung, die in der Kunst der deutschen Renaissance oft genug wiederkehrt, aber den Kölner Malern sonst nicht eigen ist. Im oberen Theil des Fensters über Engelsköpfen und Wappen erscheint die h. Jungfrau zwischen vier Propheten und zwei Engeln. Die Farben sind prachtvoll: Dunkelroth und Grün, Blau, bräunlich Gelb und Weifs. Dazu kommt im Mantel des Joseph ein tiefes Violett. Die architektonische Umrahmung ist sehr hell gehalten, weifs mit lichten braunen Schatten und gelb.

Mit grofser Wahrscheinlichkeit hat man einen Posten der städtischen Rechnungen auf die Bezahlung dieses Fensters bezogen. Er lautet:

1508 Anno etc. octavo feria quarta XXIX Martij. Item gegeven vur eyn glasevynster, die unse heren vamme Raide in den neuwen Doym gegeven haint IX^C LXmr.

Das Fenster war sicher schon 1507 in Bestellung gegeben. In

diesem Jahre wird Meister Clais als Nachfolger Lamberts von Lüttich von der Stadt beschäftigt, aber nur mit kleineren Aufträgen[431]. Der Glaswörter, der damals für die Stadt arbeitete, hiefs Hermann Pentelinck, es ist aber nicht wahrscheinlich, dafs diesem die Wahl des Zeichners überlassen wurde, wie ja auch die Patrone für das Fenster in Antwerpen von den städtischen Beamten festgestellt wurde (s. Anm. 429)[432].

Das nächste Fenster rechts (Taf. 80) zeigt als Stifter den Erzbischof Hermann, Landgrafen von Hessen (regierte 1473—1508), von dem Patron des Erzstiftes, dem h. Petrus, empfohlen, in der selben Reihe die h. Jungfrau in der Sonnen, auf der Mondsichel stehend und die hessischen Patrone Elisabeth und Christophorus, bei diesem unten den Mann mit der Laterne, bei jener den Bettler. In den Farben kommt ein weiches Rothviolett hinzu. Den unteren Theil des Bildes füllen die 16 Ahnenschilder Hermanns. Das Hauptbild über den Heiligen ist eine Anbetung der Könige[433]), ganz oben erscheint Christus zwischen den Evangelisten. Links wieder eine besondere schmale Scene: König Salomo und die Königin von Saba, Salomo auch als Erbauer des Tempels, denn Hermann der Friedfertige war seit dem Mittelalter der erste Kölner Erzbischof, der wieder, wie die meisten Kirchenfürsten seiner Zeit, dem künstlerischen Schmuck des Gottesdienstes seine Fürsorge zuwandte[434]. Er starb am 28. November 1508, das Fenster ist laut Inschrift am 20. November 1508 vollendet.

Der Nachfolger Philipp von Daun (regierte 1508—15) weihte das dritte Fenster (Taf. 81), links vom städtischen, i. J. 1509. S. Petrus, der den betenden Erzbischof empfiehlt, ist eine prächtige Gestalt. Ihm gegenüber steht der h. Sebastian, im Banner ein goldenes Kreuz auf Roth, in jeder Abtheilung ein goldenes Doppelkreuz, darum ein blauer Rand mit goldenen Pfeilspitzen[435]. Weiter oben folgt rechts der Stammbaum Christi und links die Geschichte des h. Petrus: 1. Berufung, 2. Befreiung durch den Engel, 3. Papstkrönung, 4. Simon Magus, 5. Gericht, 6. Kreuzigung. In der Höhe sieht man den h. Antonius mit Fackel und Schwein und den h. Hubertus mit Hirsch, vier Propheten und ganz oben das Stiftswappen, von Engeln gehalten und darüber S. Petrus. Unten sind die drei Hauptfiguren in dunkelglühenden Farben ausgeführt: Roth, Blau, Grün mit sehr viel Silber und Gold und stehen vor einem braunrothen Damastvorhang, zu beiden Seiten die Ahnenschilder, ganz unten musicirende Engelchen:

ein kleiner nackter bläst die Flöte, ein gröfserer die Posaune mit dem Daun'schen Wappen.

Wenn man in diesen Fensterbildern auch die strengere architektonische Composition vermifst, so gehören sie doch durch die glänzenden Farben und die bedeutenden Einzelfiguren zu den wirkungsvollsten Werken der Glasmalerei. In ihnen beweist der Maler seine Kunst, für grofse Verhältnisse in kraftvollen Umrissen weithin sichtbar zu gestalten.

Sein vielseitiges Talent bewährt er, indem er am Ende seiner Thätigkeit ein feines Werk von traulichem Reiz in engem Rahmen schafft (Taf. 82). Es ist ein kleines Bild des Kölner Museums (No. 170 H. 0,39 B. 0,34 u. 0,14). Auf dem kräuterreichen Rasen eines freundlichen Gartens stehen die hh. Dorothea und Barbara, zwischen ihnen das Christkind. Dieses legt der Ersten Provinzrosen in den Korb, die es im Schoofse seines violetten Hemdchens herbeibringt. Barbara liest im Gebetbuch. Ueber die Backsteinmauer, an der die Rosen blühen, wächst Buchengebüsch und blühender Hollunder. Drüber weg sieht man auf grüne Hügel mit einer Burg wie etwa in der reichen Ebene von Godesberg. Links an der Mauer steht Barbaras Thurm und in der Ferne sieht man durch einen Thorweg den bösen Vater die Heilige bedrohen, dahinter den Thurm, in den sie eingeschlossen werden soll. Die vornehme Heiterkeit des himmlischen Gartenlebens spiegelt sich in den duftigen Tönen, in denen die Prachtgewänder der heiligen Damen und das weiche Grün der Landschaft unter blauem Frühlingshimmel zusammengestimmt sind. Das zierliche Bildchen ist von einem braunroth gemalten Rahmen eingefafst. Auf den Seitenbildern, die wohl ursprünglich die Aufsenseiten der Flügel waren, steht rechts der h. Bruno mit dem Oelzweig, einen Karthäusermönch empfehlend, auf der Erde Bischofsstab und Mitra, die er verschmähte, — auf der anderen Seite der heilige Bischof Hugo von Grenoble mit einer Nonne. Die weifsen Karthäuserkleider stehen ungemein zart auf dem duftigen blaugrünen Hintergrunde, auf dem in ganz kleinen Figuren die Legende der h. Maria Egyptiaca dargestellt ist. Das Bild gehörte dem Karthäuserkloster, das der h. Barbara geweiht war. Da Bruno i. J. 1514 canonisirt ist, kann es nicht wohl vor dem Jahre 1515 entstanden sein.

Der Sippenmeister greift in das bewegte Leben, das ihn umwogte, fest hinein. Er giebt uns eine Fülle von Charakterbildern aus allen Ständen. Da ist der Bauer und der Söldner, der Ritter und der Bürger, der vornehme Adlige und der reiche Kaufherr, in den Stifter-

bildnissen der Kirchenfurst, der Mönch und der simple Landpfarrer, dazu Kaiser und Papst in ihrer Herrlichkeit. Und es reizt ihn diese bunte Menge in lebhafter Bewegung zu sehen. Ueberraschend gelingt ihm dies in den kleinen Bildern des Hintergrundes, wie vor Allem in der lebendigen Schilderung der Kreuzschleppung. Da versteht er auch die Gruppen in vertieftem Raum zwanglos zu vertheilen. Sonst hindert ihn die allgemeine Schwache der Kölner Malerzunft: die Unsicherheit der Zeichnung, bei den früheren Werken besonders auch in den Körperverhältnissen.

Wenn er noch bei dem Meister der Verherrlichung gelernt hat, so mag das Triptychon, dessen Theile in Paris, Nurnberg und Schleissheim erhalten sind, um 1480 gemalt sein. Das Vorbild der Verherrlichung erkennen wir auch in der Composition der Visionen der Sammlung Carstanjen und in Nürnberg. Er selbst hatte fur rhythmischen Linienflufs wenig Sinn. Ein Zug von Rohheit, welcher am Niederrhein zu allen Zeiten wiederkehrt, zeigt sich in der Gesichtsbildung der fruheren Werke. Dafur entschädigt uns die überquellende Kraft, die fur die marchenhafte Legendenstimmung und die Teufelsphantasien der Zeitgenossen den Ausdruck findet. Während der ersten Hälfte seiner Thätigkeit steht er noch unter dem Einflufs vom Meister des Marienlebens. Dieser blieb bis zum Ende des Jahrhunderts in hohem Ansehn. Ein Beispiel dafür ist die Nachbildung seines berühmten Münchener Werkes an einem Schranke in der S c h a t z k a m m e r d e s D o m e s z u A a c h e n. (Holz, jeder Flügel H. c. 1,00 B. 0,65).

Es ist eine flüchtige buntfarbige Arbeit, nach der Tracht aus den neunziger Jahren: die Männer haben zum Theil gerundete Schuhe, die Bürgerfrauen, welche die h. Anna besuchen, die hohen Hauben, welche zuerst die Gräfinnen von Neuenahr trugen. Die Charakteristik ist trivial aber lebendig, die Compositionen sind frei wiederholt und mit allerhand kleinen Zuthaten bereichert. So sitzt beim Wochenbett eine weifse Katze vorn auf dem Fliesenboden und auf der Wäschekiste steht die Schachtel mit Lebkuchen, die der Wöchnerin gebracht wird. Bei der Verkündigung steht auf dem Wandbord unter Anderm eine Stickerei in Holzrahmen mit Christus als Weltrichter. Die erweiterte Kunst der Darstellung zeigt sich grade bei der mittelmäfsigen Ausführung in der Behandlung des Raumes. Der Goldgrund ist aufgegeben. Statt dessen ist die Einrichtung der Zimmer, Stadt und Land unter bewölktem Himmel mit vielen Einzelheiten geschildert. Als achtes Bild ist eine neue Erfindung hinzugefügt: Christus mit den Marterwerkzeugen, die Wundenmale zeigend und Maria mit dem Schwert in der Brust stehen in einer weiten üppigen Landschaft, in welcher sogar ein ganz natürlich gezeichneter Elephant seines Weges zieht[436].

Die Landschaft war ja auch vom Sippenmeister von früh an gepflegt. Auf seinem grofsen Jugendwerk in Richterich füllten den Hintergrund nicht blofs die grofse Stadt mit Flufs und Berg, sondern

auch Markt- und Strafsenbilder. Schon defshalb ist anzunehmen, dafs der Maler in den achtziger Jahren die Niederlande besucht hat. Am Schlusse des Jahrhunderts hat er dann seine eigene Weise vollständig ausgebildet. Die Zeichnung ist durch das Studium des Nackten fest geworden[437]. In den Köpfen ist der überlieferte Typus verschwunden, alle die ausdrucksvollen Gesichter scheinen dem Leben entnommen. Es ist ein kraftvolles Geschlecht, das uns entgegentritt, lebenslustig und selbstbewufst, die Frauen stark und voll gebaut mit grofsgeschnittenen leeren Zügen. Die menschliche Erscheinung ist unmittelbar auf die Himmlischen übertragen. So beanspruchen die Stifter immer mehr Platz und die Erzbischöfe ziehen mit allen ihren Ahnenschildern in die Kirche ein. Eine merkwürdige Ausnahme unter den Heiligen macht der h. Sebastian auf dem grofsen Triptychon der Bruderschaft: sein mädchenhaftes Gesicht weicht so sehr von der einheimischen Umgebung ab, dafs man fast glauben könnte, der Maler habe ein Werk von Perugino nachgeahmt. Bei den heiligen Frauen ist ein Versuch der Idealisirung gemacht, aber es fehlt die Anmuth. Dafür sind sie in die kostbarsten Modekleider gehüllt, die sie nach vornehmer Sitte mit vorgestrecktem Leibe tragen, und Alles ist verklärt durch das reiche Colorit, dessen gedämpfte Töne sich in den grofsen Prachtwerken zu festlichem Glanze steigern. Hier spürt man die mächtige stark sinnliche Erregung der Zeit, die alle Stände zu prunkendem Luxus drängte und das kirchliche Leben in Processionen und Stiftungen, in Reliquien- und Heiligendienst mit einem Uebermafs von Glanz und Pracht erfüllte. Daneben ging eine tiefere Bewegung durch die Herzen der Menschen. Diese kommt bei dem Sippenmeister nicht zur Geltung. Sein Christus ist unbedeutend, die Kreuzigung ist ihm nur eine Gelegenheit, ein bewegtes Volksgewühl zu schildern. Diese tiefere Empfindung wird von einem anderen Maler vertreten, der seit Ende des fünfzehnten Jahrhunderts gleichzeitig mit ihm hier gearbeitet hat.

X.

Der »Meister des h. Bartholomäus«[438] ist aus Oberdeutschland nach Köln gekommen; am deutlichsten zeigen das seine frühesten Bilder. Die fürstliche Galerie zu Sigmaringen (No. 227 H. 0,66 B. 0,46) bewahrt eine Anbetung der Könige[439], der ein Stich von Schongauer zu Grunde liegt. In diesem zerfällt die Composition in zwei Gruppen: die eine links bildet die Jungfrau mit dem Kinde und der älteste knieende König, die andere der Mohr und zwei ältere Männer aus dem Gefolge und ein Jüngling, der das Futteral des Goldbechers in den Reisesack steckt. Im Gemälde ist der Mohrenkönig in der hohen Klunkermütze und den Stiefeln mit langen Spitzen vollständig aus dem Stich übernommen, bei dem Diener ist nur die Stellung etwas geändert, auch hat er einen modernen Schuh mit rundlicher Spitze bekommen. Statt der beiden Alten sind zwei junge Leute mit Mützen von dunklem Fell eingetreten, sie haben offene freundliche Gesichter, dem Schnitt nach schwäbisch oder schweizerisch. Die Verbindung zwischen den beiden Gruppen bildet im Stich der zweite König. Dieser ist auf dem Bilde in die Gruppe links hineingeschoben und das Ganze gekrönt durch die Figur des h. Joseph, der sich auf den Krückstock stützt. Im Hintergrunde fehlt das heranreitende Gefolge, dafür tritt ein ältliches Ehepaar ein. Der Mann hält sich halbknieend am Postament einer bunten Marmorsäule, die Frau hat in der Linken einen Rosenkranz. Sie hat nach oberdeutscher Art die Scheitelfalte des Kopftuches nach oben gebrochen. Hinter ihnen stehen Ochs und Esel, mangelhaft gezeichnet, und durch hohe Bogen sieht man in ein bewegtes Hügelland. Die ganze Anordnung ist noch etwas unsicher und unruhig, aber doch sehr lebendig. Die Hand der Bäuerin und des h. Joseph sind zu klein gerathen. Im Einzelnen konnte man in der Zeichnung der Hände das Vorbild Schongauers am ehesten erkennen. Sie sind mit breitem Rücken an ein schmales Gelenk angesetzt und wirken defshalb etwas schwerfällig. Die Finger sind lang

und stark articulirt; während sie bei Schongauer spitz zulaufen, sind sie bei dem Maler gegen das Ende verdickt, mit breiten Nägeln[440]. Auch die grofsen Augendeckel und der kleine etwas gezierte Mund der Jungfrau erinnern an den Meister von Kolmar. Sonst sind die Köpfe bei der Gruppe links wie bei dem knieenden Diener ganz rund, fast kugelförmig, wodurch der Raum zwischen Ohr und Nase ungewöhnlich grofs erscheint. Das ist ein anderer Menschenschlag als der vom Niederrhein. Aehnliche Formen findet man in der schwäbischen Schule, wie in dem grofsen Altarwerk aus Thalheim in der Stuttgarter Galerie, das der Richtung Martin Schaffners anzugehören scheint[441]. Der Schnitt der Kleidung und der Schuhe bei dem Gefolge der Könige weisen auf das Ende des Jahrhunderts. Das Schönste an dem Bilde ist die Farbe: sie ist reich und leuchtend. Maria hat einen schwarzgrünen Mantel über einem weifsen Kleide mit blaugrünlichen Schatten, der alte König rothen Goldbrokat-Mantel und dunkelrothen Kragen; der kaffeebraune Mohr trägt schwarzbraunen Rock, lange weifse Hängeärmel mit bräunlichen Schatten, dunkelgrüne Hosen und goldene Stiefel mit carmin Stulpen. Die ganze Stimmung ist tiefer und glänzender als die damals in Köln übliche. Besonders schön ist Geräth und Schmuck ausgeführt. Der Kopf des Mohren löst sich nicht ganz vom Hintergrunde. Die Zeichnung hat einzelne gezierte Züge, wie das gekniffene Auge des greisen Königs und die Neigung des Kopfes bei dem zweiten. Dem Gesicht Josephs ist durch die geschwungenen Brauen und die Bildung des Mundes ein besonderer Ausdruck gegeben und diesem Bestreben entspricht die umständliche Behandlung der Hände. Aber die Farbe zeugt von jugendlicher Frische und angeborener Sicherheit.

In der selben Sammlung (No. 28. H. 0,24 B. 0,18) befindet sich eine heilige Familie. Der h. Joseph in schwarzer Capuze hält auf einer röthlichen Steinbrüstung mit beiden Händen das Christkind. Dieses streckt seine Aermchen nach der Mutter aus, welche die Hände halbspielend vor ihm zusammen hält. Daneben steht ein brauner Napf mit Brei und kurzem Löffel: es ist ein behagliches Familienbild. Maria hat gekniffene Augen und spitzen Mund, sie trägt ein weifses Kleid mit leichten carmin Schatten und hat den dunkelblauen Mantel über den Kopf gezogen. Joseph hat die grofsen Augendeckel wie der eine König auf dem ersten Bilde und unterscheidet sich von der dortigen Darstellung durch etwas gebogene Nase. Den Hintergrund bildet eine fein blaugrüne Landschaft, darin ein heller Flufs mit braunen Schiffen, Alles nur flüchtig angedeutet. Das Bild ist wie die Anbetung der Könige aus Köln nach Sigmaringen gekommen[442], vielleicht nur die Werkstatt-Wiederholung eines sorgfältige ausgeführten Werkes, denn eine spätere ziemliche grobe Nachahmung befindet sich in der Galerie zu Pest (No. 841). Die Gruppe ist von einem Rundbogen mit gemalten Edelsteinen umrahmt, in den Ecken zwei Wappen.

Den Kopf des h. Joseph finden wir auf einer Christnacht (Taf. 83) wieder, in der Sammlung Hainauer zu Berlin (H. 0,71 B. 0,62): es ist der selbe runde Schädel mit gekniffenen Augen und gebogener Nase, doch ist hier Alles schon etwas künstlicher und selbstbewufster. Joseph trägt einen rothen Mantel mit blaugrüner Capuze und rothbraunen Rock und kniet mit einer grofsen Kerze vor dem Kinde, das auf dem Mantelzipfel der Jungfrau liegt, neben ihm drei knieende Engelchen, von denen der eine die Kerze unten anfafst; sie singen nach dem Spruchband: »Puer natus est nobis et filius datus«, nach Jesaja 9,6]. — Bei Maria sind alle Züge fest ausgeprägt: der kugelrunde Schädel mit kurzgewelltem Haar, die ungeheure Stirn, die oben nach den Seiten gewölbt ist, die breiten Wangen und das weiche Kinn, dazu die grofsen Augendeckel unter feingeschwungenen Brauen und das winzige Mündchen; die schmale Nase ist ganz grade gebildet[443]. Etwas natürlicher sind noch die beiden freundlichen Frauen in reicher Tracht, von denen die eine hinter dem Kinde kniet. Sie trägt einen grünen Ueberwurf mit kirschrothem Besatz über braunem Brokatkleid und hat das Kopftuch unter dem Kinn gebunden, wiederum die Scheitelfalte nach oben gebrochen. Die andere Frau trägt hellrothen Brokat mit Perlenbesatz und rothen Ueberwurf und hält eine Hornlaterne, deren matter Schimmer recht gut wiedergegeben ist, obwohl im Uebrigen kein Versuch gemacht ist die hellen Farben für das nächtliche Dunkel zu stimmen. Auch die Gebäude und der ansteigende Weg, auf dem eine Frau mit Laterne herabkommt, sind sehr glatt gemalt. Wahrscheinlich sind die beiden Frauen mit Laternen die Hebammen Zebel und Salome, welche die jungfräuliche Geburt bezeugen sollen (Legenda aurea VI), die knieende Frau vielleicht die Stifterin. Die Scene spielt unter einem leichten Holzdach vor einem halbverfallenen Bau. In einem besonderen Gemach hinter einer Säule stehen zwei Hirten nebst Ochs und Esel an der Krippe[444].

Wahrscheinlich gehört zu diesen frühen Werken ein Bild in der Galerie zu Brüssel, die Hochzeit zu Kana darstellend. Ueberraschend ist allerdings die kühne, wenn auch perspectivisch nicht ganz gelungene Behandlung eines Innenraumes. Der lange Tisch steht, vom unteren Ende gesehen, vor zwei oben verglasten Fenstern. Hinter den Gästen ist ein Brokatteppich gespannt. Vor der Breitseite rechts sitzt Christus; die rechte Hand erhebend, die Linke auf dem Knie, sieht er sich etwas ungeschickt nach den sechs Krügen um, in welche ein aus dem Bilde herausblickender Diener Wasser giefst. Am oberen Ende des Tisches sitzt Maria und sagt zu einem der Diener: Was

er euch saget, das thut! Vor den Fenstern sitzen Bräutigam und Braut, ein alter Herr und Petrus, am unteren Ende ein Mann und eine Frau. Die Zeichnung ist in der Formengebung wie in der Bewegung der Hände noch etwas kleinlich und befangen, aber das Ganze giebt doch ein lebendiges Bild. Zwei Bogenansätze mit Mauerwerk in den oberen Ecken deuten die Wand an, die für den Beschauer weggenommen ist. Rechts sieht man in den Flur, von dem ein älterer Diener mit einer Schüssel in den Händen ein Nebenzimmer betritt, durch dessen Fenster man in eine ferne Landschaft blickt[445].

Das Streben nach Verfeinerung macht sich besonders in der Farbe geltend auf einer kleinen Tafel der Galerie zu Darmstadt (No. 170 H. 0,41 B. 0,29). Den Hintergrund bildet ein viereckiger Kasten, golden mit schwarzer Schraffirung, eingerahmt von einem zinnoberrothen Vorhang. Maria steht vor einer Brüstung; ein fliegender Engel hält die Krone über ihrem Haupte. Sie trägt auf ihren Händen das Kind, das eine Frucht in der Rechten hält. Den linken Arm führt ihm der h. Augustinus zu dem rothen Herzen, in dessen Furche IHS geschrieben steht. Der Heilige ist sehr vornehm gekleidet und hat einen würdigen Prälatenkopf mit gebogener Nase, vollen Lippen und Doppelkinn, der sich unter den Aposteln auf der Predella des Thalheimer Altarwerkes recht gut ausnehmen würde und auch sonst in schwäbischen Gemälden wiederkehrt, grade so wie der lächelnde Heilige in zierlich gelocktem Haar, der mit Hammer und Ambos daneben steht, nach der Inschrift auf der prachtvollen Rüstung S. ADRIANVS M.

Es kommt wohl öfter so, dafs einer im Auslande sich erst seiner Eigenschaften bewufst wird. Grade das, was er Neues mitgebracht hat, wird besonders geschätzt und der Erfolg verleitet ihn seine Mittel künstlich zu steigern. Bei einer kleinen Mutter Gottes im Kölner Museum (No. 186 H. 0,30 B. 0,205) s. Taf. 84 ist die Stirn ein wenig schmaler geworden, als wenn der Maler sich der idealen Bildung der alten Kölner Schule anschliefsen wollte. Die Augenbrauen sind fast ganz verschwunden. Der kleine Mund ist etwas schief gezogen, was schon auf den früheren Bildern dieses Malers vorkommt. Aus einem mit Perlen und Edelsteinen verzierten Goldreifen fallen üppige rothblonde Locken auf die Schultern. Der grofse Kopf sitzt mit kurzem rundem Hals auf einem unverhältnifsmäfsig schmalen Oberkörper; die rechte Brust ist entblöfst. Maria sitzt vor einem rothgoldenen Teppich und blickt auf das nackte Kind, das in ihren Armen liegt; ihr blauer

Mantel fällt über die röthliche Steinbrüstung, auf der man eine Wallnufs bemerkt. Während bei der Jungfrau die Formengebung künstlich berechnet ist, sucht der Maler bei dem Kinde den Reiz in äufserster Natürlichkeit: ein runder Kopf mit Stulpnase, verquollenen Augen und dicken Lippen, enge Brust, aufgetriebener Leib, frosch artig bewegte Beine mit plumpen Zehen geben ein ebenso überzeugendes wie unerfreuliches Bild. Dazu drücken sich die langen knochigen Finger der Mutter mit den breiten Vordergliedern tief in das weiche Milchfleisch ein. Zu beiden Seiten des Teppichs hinter der grünen Rückwand sieht man eine miniaturartig aber höchst lebendig skizzirte Landschaft, links eine Burg auf hohem Berge, rechts ein Schlofs am Teich. Oben wird das Bild von einem goldenen Bogen mit Edelsteinen und spätgothischem Rankenwerk abgeschlossen.

Um 1500 erhielt der Künstler von dem frommen Juristen Petrus Rinck den Auftrag zwei Triptychen zu malen für die beiden Altare auf dem Sängerchor des Karthäuserklosters zur h. Barbara. Zuerst vollendet ist das Werk für den Altar »zur Rechten«, der dem h. Thomas geweiht war, jetzt im Kölner Museum (No. 187 H. 1,44 B. 1,06 u. 0,47 s. Taf. 85 u. 86). Auf dem Mittelbilde kniet der Heilige neben dem Auferstandenen, der ihm die Hand führt, wie er zwei Finger in die Seitenwunde legt. Christus steht mit der Kreuzfahne auf einem nach hinten ansteigenden Marmorsockel, der mit Frühlingsblumen bestreut ist. Auf dem Rasen davor knieen zwei musicirende Engel mit Laute und Drehleier. Auf leichten Wolken sitzen und kieen seitwärts von der Mittelgruppe S. Helena mit Kreuz, S. Hieronymus als Cardinal mit Büchern, Löwe und Kreuzesstab, S. Ambrosius als Erzbischof mit Stab und Geifsel, S. Magdalena mit Salbenbüchse. Ganz oben erscheint Gott Vater segnend, vor seiner Brust die Taube, unter ihm drei kleine Engelchen aus einem Buche singend, zu beiden Seiten Seraphim mit Rauchfassern und Kerzen. Die beiden vorderen sind am ganzen Leibe gefedert. Die oberen Ecken füllt ein braungoldner Bogen, auf dem ein graubrauner Rahmen und graues Rankenwerk mit Perlen und Edelsteinen liegt. Das Ganze wirkt als eine himmlische Erscheinung: nicht Christus ist zur Erde gekommen, sondern Thomas auf dem blaulichschimmernden Marmorsockel unter die Himmlischen versetzt. Dem entsprechend sind die Farben von überirdischer Pracht, wie frische Blumen weich und leuchtend. Sie haben durch den festverschmolzenen Auftrag ein emailartiges Aussehn. Man denkt an die Art der Arbeit, welche Albrecht Dürer auf seine Himmelfahrt Marias verwandte, die er fünf oder sechs-

mal unter-, über- und aufgemalt und dann noch zweimal übergangen hat[446]. Das rothblonde zierlich gelockte Haar des Heilandes umgiebt ein blaugrüner Duft, dann folgen wie ein visionärer Nebel gelbblaue und rothe Töne, darum der Goldgrund. Davon heben sich die Hauptmassen kräftig ab wie der röthlichweifse Mantel des Heilandes, welcher über der Brust von kostbaren Schliefsen an breiter Goldborte gehalten wird, oder der tiefblaue Mantel des Thomas und das rothe Cardinalsgewand des h. Hieronymus. Die nackten Theile sind mit bräunlichen Schatten fest modellirt. Dazwischen sind überall zarte gebrochene Töne abwechselnd hebend und dämpfend eingesetzt. So hat Thomas zu dem leuchtenden Blau einen weifsgelben Kragen und bläulichgelbschillernden Aermel, die h. Helena zu dem weifsgrauen Kleid ein weiches mattes Roth und etwas schwarzen Goldbrokat. Besonders ist Goldbrokat und Schmuck in feinster Ausführung überall verwendet die Farben zusammenzustimmen. Die prachtvollen Gewänder des h. Erzbischofs, das blaue Damastkleid, der graublaulila schimmernde Mantel und die hellblaue Mitra sind ganz übersät mit Goldstickerei, Perlen und Edelsteinen ebenso das zinnoberrothe Kleid der h. Magdalena unter hellgrauem Mantel. Ueber dem rothblonden Haar trägt sie eine Haube mit schwarzem Tuch und Goldflittern. Besonders reich sind die schimmernden Flügel der musicirenden Engel ausgestattet. Und doch überstrahlt all diese Farbenpracht Gott Vater oben im Goldgrund: über einer bläulichen Engelgruppe glänzt sein weifses Gewand zwischen rothgelben Wolken und Cherubim. Es ist mit rosa Schatten abgetönt und über Brust und Arm liegen weifse Bänder mit bläulichen Schatten und Goldbuchstaben, sein Haar ist wie der Bart schneeweifs und fällt in feinen Strähnen über die weifsen Brauen. Dabei stehen wunderlich genug die plumpen Füfse des Heilandes, an denen die Adern schwellen, unter den zarten Frühlingsblumen; ebenso ist sehr materialistisch geschildert wie der Apostel die Finger in die klaffende Wunde schiebt und mit Höckernase und wirrem Haarschopf sind alle äufseren Mittel versucht um aus dem Zweifler einen Charakterkopf zu machen. Dem Engel links mit dem reizenden Kindergesicht sind ein Paar grobe Füfse mit abscheulichen Daumen gegeben. Die heiligen Frauen zeigen die bekannte Formengebung, der h. Ambrosius den Prälatenkopf aus Darmstadt mit fettem Kinn und Hals, welcher hier mit warmem Roth auf Wangen und Nase und den grauen Ton des rasirten Bartes ungemein lebenswahr erscheint. Im h. Hieronymus tritt das Bild des decrepiten Greises hinzu. Durch gekniffene Augen und verzogenen Mund soll beseligende Frömmigkeit ausgedrückt werden, doch der ge-

künstelte Ausdruck wird hier wie bei dem Engel unten rechts zur Grimasse und auch im Christuskopf kommt der Maler trotz allen Strebens nach gefuhlvoller Schönheit nicht über leere Affectation hinaus. — In dem selben Geiste sind die Flügel gehalten. Die Farben sind sehr schön: auf dem linken Flügel steht der h. Hippolytus vor einem roth-goldenen Teppich als biderber Ritter in stahlblauer Rüstung und hellrothem Mantel mit mächtigem Federbarett, grofsem Bart und sentimentalen Augen und neben ihm S. Afra, die ihn schwärmerisch anblickt; sie hält die Fackel und trägt ein grünes Kleid uber einem dunkelblauen und einen schwarzen Mantel. Auf der Erde liegen vor dem Ritter die Marterwerkzeuge, Hacke und Schlinge (die Keule halt er in der Linken), vor der Heiligen brennende Scheite. Auf dem rechten Flügel stehen vor einem grun-goldenen Teppich die h. Jungfrau und der Evangelist Johannes mit dem Giftkelch, den er segnet, was auch das Kind thut. Johannes ist am liebenswürdigsten in seiner schwäbischen Lockenfulle. Die Farben seiner Kleider sind Weifsgelb im Mantel mit graublauem Futter und ein weiches helles Roth. Ueber den Teppichen sieht man zwei Landschaftsbilder reizend ausgeführt. Auf dem rechten Flügel sitzt S. Aegidius mit seinem Reh vom Pfeil getroffen in der Waldeinsamkeit am Felsen; von der Höhe links blickt eine Klosterkirche über die stillen Wipfel, rechts im Grunde geht ein Mühlenrad und neben der Felswand, an der die Königskerzen blühen, sieht man weit uber das grüne Land. Auf dem anderen Flügel kniet Maria Egyptiaca mit ihren drei Broden nackt an der steilen Felsenküste, an der die Meereswogen schäumen, die drei stolze Schiffe tragen. — Auf der Aufsenseite der Flügel (s. Taf. 86) stehen als graue Statuen in Nischen links S. Symphorosa mit ihren Söhnen Crescens, Julianus, Nemesius, Primitivus, Justinus, Stacteus, Eugenius, rechts S. Felicitas mit Philippus, Martialis, Alexander, Vitalis, Januarius, Silvanus, Felix.

Auf dem Mittelbilde ist vorn am Marmorsockel, auf welchem Christus steht, ein Wappen angebracht mit der Marke des Stifters, des Doctor juris Peter Rinck[447]. Dieser war Novize des Ordens gewesen, doch wegen Kränklichkeit ausgetreten, wie der gelehrte Karthauser Heinrich von dem Birbaum sagt: egressus fuit pedibus non animo. Er war nicht nur durch kirchliche Frömmigkeit ausgezeichnet, sondern auch durch seltene Humanitat. Das beweist sein Testament, in dem Legate fur Irrsinnige, Findelkinder und gefallene Mädchen ausgesetzt sind. Sicherlich hatte er auch ein persönliches Verhältnifs zur Kunst. In der Karthauserchronik heifst er maximus benefactor noster[448]. Schon

1455 hatte er das neue Capitelhaus gestiftet, 1465 schenkte er den Bellerhof in Waldorf zur Fundirung einer Zelle im Kloster, dazu noch 600 Goldgulden baar. In dem selben Jahre wurde durch ihn und seinen Bruder Johannes der kleinere Kreuzgang mit seinen Glasgemälden aus dem alten Testament vollendet (s. S. 203), ebenso liefsen die beiden Brüder das Bild auf dem Hauptaltar erneuern und zwei Fenster im Capitelsaal herstellen für 1200 Gulden. Zum Bau des neuen Sängerchors gab Petrus i. J. 1481 225 Gulden und stattete die beiden dort errichteten Altäre mit 2 Kelchen und Priestergewändern aus. Diese Altäre wurden am 11. August vom Erzbischof Hermann von Hessen der Aufrichtung des heiligen Kreuzes und dem Apostel Thomas geweiht[449].

Der prachtliebende Kirchenfürst schenkte dem Kloster kostbare Paramente und auch der Prior Johann von Bonn (1477—1508) sorgte für eine glänzende Ausstattung des Gottesdienstes. Er kaufte Gold- und Silbergeräth, Kelche, Ciborien, Kufstafeln, eine silberne Statue der h. Barbara und eine Büste mit Perlenbrosche für die h. Victoria, für die hohen Feste einen goldenen Kelch mit Rubinen und Diamanten und ein Messgewand mit grofsen Perlen. So war der prunkende Glanz der üppigen Zeit auch in das Schweigen der Karthause eingedrungen und der Künstler, welcher die beiden Gemälde für die Altäre in der Mitte der Kirche anfertigen sollte, hatte Grund, seine Heiligen mit aller Pracht in Gold, Edelstein und Perlen auszustatten.

Die Mönche selbst, welche in den neunziger Jahren das Kloster bewohnten, lernen wir aus einem grofsen Bilde kennen, das sich jetzt im Kölner Museum (No. 157 Leinwand H. 1,96 B. 1,70) befindet. Die Stifter, zwei Mitglieder der Familie Rinck, knieen unten zu beiden Seiten. Es sind wohl die Brüder Johannes und Petrus. Der Maler des Bildes erweist sich als ein Nachfolger des Meisters des Marienlebens und Zeitgenosse des Sippenmeisters. In der Mitte steht die h. Jungfrau mit dem Kinde unter einem Baldachin, von dessen Brüstung zwei Engel Posaune blasen. Ihr blauer Mantel wird von den heiligen Bischöfen Hugo von Lincoln (mit Schwan und Kelch) und Hugo von Grenoble (mit sieben Sternen) gehalten. Darunter knieen zehn Karthäuser, fast Alles kräftige, gesunde und ernsthafte Männer. Sicher ist unter ihnen der gelehrte Westphale Werner Rolevinck, und den späteren Prior Peter Bloemevenne, der 1490 eingetreten war, möchte man in einem jugendlichen Kopfe rechts erkennen. In ihm ist die schwärmerische Religiosität des Ordens besonders ausgebildet. Er selbst hatte die Gabe der Thränen so reichlich, dafs er

bei jeder Gelegenheit, beim Gottesdienst und bei der Vorlesung am Tische, weinen mufste. Durch ihn und seine Schüler wurde das Andenken des seligen Dionysius von Ryckel erneuert, — in dem h. Hugo von Grenoble auf dem eben erwähnten Bilde scheint das Portrait des Doctor extaticus wiedergegeben. Seine filia spiritualis war Maria von Osterwick, virgo extatica Deoque unita, in deren Gebeten es heifst: »Durchsnijde myn Hertz mit dem vuyrpijl diner allersüster lieffden, Entstech myn seel gentzlich mit dem mechtigen brande diner minnen, Oversetze mich gantz in dich unn vernüw myn seel mit vuyrigen begerten, van lieffden kranck wesende, um van sich selffs gantz entwerdende«.

Das ist die Stimmung, welche der Bartholomäus-Meister wiederzugeben suchte, und wie diese ganze Richtung zurückgeht auf die Mystik des vierzehnten Jahunderts, so werden auch in diesen Bildern bei aller groben Natürlichkeit die bekannten Töne der alten Kölner Malerschule wieder angeschlagen. Die Gelehrsamkeit der Karthause bezeugt auf dem Thomasbilde die allerdings recht mangelhaft ausgeführte griechische Inschrift auf den Brustbändern Gott Vaters ΕΓΩ ΕΙΜΙ ΑΛΦΑ ΚΑΙ ΩΜΕΓΑ.

Das Gemälde für den Thomasaltar, das auf 250 Goldgulden geschätzt wurde, war nach den Aufzeichnungen der Karthäuser »kurz vor dem Tode« des Stifters geschenkt (der am 8. Februar 1501 gestorben ist), das für den Kreuzaltar durch testamentarische Verfügung. Die beiden Altarwerke sind also 1499—1501 entstanden[450].

In dem Triptychon für den anderen Altar auf dem Sängerchor der Karthäuserkirche, dem heiligen Kreuze geweiht, welches Altarwerk sich jetzt ebenfalls im Kölner Museum befindet (No. 188 H. 1,07 B. 0,80 u. 0,34) s. Taf. 87, sind die Eigenschaften des ersten Bildes noch etwas verfeinert und gesteigert. Der Crucifixus mit eingefallenem Unterleib und überlangen Beinen soll das Grauen des Todes möglichst eindrücklich schildern. Hinter ihm auf dem Felsen liegt ein ausführlich gezeichnetes Gerippe. Maria, Johannes und Magdalena haben verweinte Gesichter. Der Jünger greift mit der Linken verzweifelt in das Haar, aber vorsichtig um die zierliche Lockenfrisur nicht zu verderben; die gespreizten Finger der breiten knochigen Hände an den dünnen Gelenken erscheinen hier unerträglich affectirt. Zur Seite stehen links S. Hieronymus mit Büchern und heraldisch carikirtem Löwen und S. Thomas mit offnem Buch und Winkelmafs in gequälter Haltung. Auf dem rechten Flügel giebt Johannes der Täufer wieder erwünschte Gelegenheit eine barocke Erscheinung zu

zeichnen mit struppigem Haar, einem künstlich zerlumpten Hemde unter dem Kameelsfell und groben sorgfaltig durchgearbeiteten Händen und Fufsen. Den Gegensatz bildet neben ihm S. Cacilia in höchstem Staat, welche ihn freundlich lachelnd anblickt. Das raffinirte Colorit verschmilzt die geleckte Wildheit des Wustenpredigers mit dem modischen Pomp der aristokratischen Dame zu sanfter Harmonie. Die Farben haben einen matten Glanz wie Porcellanmalerei, aber sie sind fast durchweg durch eine nur in nächster Nahe bemerkbare Tönung feiner abgestimmt. Das braune Fell des Täufers hat ein bräunlichlila Futter und das Hemd ist hellgrau mit bläulichen Schatten. Die Heilige tragt in dem hochblonden Haar einen hellrothweifsen Kranz; der grüne Mantel hat fuchsigrothes Futter mit blauen Lichtern, das weifs-rosa Kleid feine blauliche Schraffirung und graues Pelzfutter; der Saum ist mit Edelsteinen und Perlen besetzt. Ueber die Füfse fällt ein Unterkleid von matt gelblichem Brokat. Darunter kommt ein stahlblauer Strumpf hervor und ein durchlöcherter rothbrauner Schuh mit helleren Aufschlägen. Sehr anmuthig ist der kleine Engel mit blauen Flügeln, der die Orgel an einem blauen Bande tragen hilft. Ueber dem roth-goldenen Teppich sieht man eine reizende miniaturartig ausgeführte Landschaft: im Vordergrunde frischgrüne Bäume und dahinter ein breiter Flufs, in welchem sich wie an einem sonnigklaren Frühlingsmorgen die reichbelebten Ufer spiegeln. — Auf dem linken Flugel steht der h. Alexius mit Schriftrolle und Pilgerhut, an welchem eine schwarze Veronica befestigt ist, und die h. Agnes mit Palme und Gebetbuch, zu ihren Füfsen ein Lämmlein. Sie liest im Gebetbuch, während er sie ansieht, zärtlich und verschämt wie ein verliebter Schafer. Ueber dem Teppich ist ein Kloster im Gebirge gemalt. Vom Berg herab kommt ein Karthäuser mit seinem Begleiter, ein anderer begrufst einen Reisenden vor dem Wirthschaftsgebaude. Die Kirche ist die selbe, die auch auf dem Gemalde des Thomasaltares abgebildet war, es ist also wohl eine der vielen Besitzungen des Klosters, vielleicht gar der Bellerhof bei Trier, den Petrus Rinck dem Kloster geschenkt hatte. — Oben schwebt zu jeder Seite des Kreuzes und auf den Flügeln ein Wölkchen von nackten Engelchen, in der Mitte wehklagend, auf den Flugeln mit Kerzen und Weihrauchfässern. Das Mittelbild ist oben in flachem Bogen abgeschlossen, der Grund braunliches Gold mit breiten schwarzschraffirten Schatten, eingefafst von krausem gothischen Rankenwerk, vor welchem die Figuren an den Seiten vortreten. — Auf den Aufsenseiten ist in Steinfarbe eine Verkündigung gemalt (s. Taf. 88): im Monile des Engels sieht man die spater

von der Kirche verworfene Darstellung der Dreieinigkeit mit dreifachem Gesicht. Oben sitzen auf derben gothischen Ranken S. Petrus und S. Paulus[451].

Jene Anlage des Mittelbildes ist eigenthümlich: es imitirt einen vergoldeten Schrein, dessen Oeffnung von einer geschnitzten Ranke umrahmt ist. Dies ist die übliche Form der schwäbischen Altarschreine: ein tiefer Kasten enthält die Sculpturen, auf der Aufsenseite der Flügel ist die Ranke gemalt. Den Kasten mit goldenem Grunde und schwarzer Schraffirung[452] fanden wir schon auf dem Bilde in Darmstadt, die Ranke als oberen Abschlufs bei der kleinen Madonna des Kölner Museums und auf dem Gemälde für den Thomasaltar (ebenfalls auf dem Barthol.-Triptychon). Beides (Kasten und Rankenwerk) werden wir auf den beiden Darstellungen der Kreuzabnahme (England und Paris) wiederfinden. Aus dieser Nachahmung erklärt sich der Goldgrund, der um diese Zeit in Köln nicht mehr gebräuchlich war. Das Vorbild der Holzsculptur erkennt man auch in den tiefgeschnittenen Falten der Kleider mit den stumpfen Brüchen und in der Modellirung des Nackten. Die grauen Figuren auf den Aufsenseiten, welche Statuen wiedergeben sollen, unterscheiden sich in der Formengebung nicht von den bunten der Innenbilder.

Nehmen wir an, dafs der Maler die Anbetung der Könige geschaffen hat, als er auf seiner Wanderschaft nach Köln gelangte, so wird er etwa 1470 geboren und in den neunziger Jahren hierher gekommen sein. Ein anderer Schwabe, Hans von Memmingen, war schon um 1450 eingewandert und hatte hier eine Familie gegründet, die noch zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts blühte[453]. Auf die Heimath oder Schule unseres Meisters könnte das Werk aus Thalheim (S. 257) weisen, wenn dessen Herkunft bekannt wäre. Dafs er die Stiche Schongauers studirt hat, beweist das Sigmaringer Bild: bei dem Meister von Kolmar fand er die niedergeschlagenen Augen mit den breiten Lidern, die grofsen Hände mit den artikulirten Fingern und dünnen Handgelenken, die aus faltigen Aermelaufschlägen herauskommen. Nur ist bei Schongauer Alles natürlicher und kräftiger. Auch Tafelgemälde aus dessen Schule zeigen verwandte Züge, wie der Crucifixus mit Maria und Johannes in der Galerie zu Darmstadt No. 175 und die Erscheinung des h. Thomas in Alt Sankt Peter zu Strafsburg (vgl. Museum zu Kolmar no. 128)[455]. Wahrscheinlich hat der Maler später die Niederlande besucht. Dort sind auch die Statuen in Steinfarbe zu Hause, die sich auf den Aufsenseiten beider Kölner Triptychen finden, ebenso wie die sorgfältig ausgeführten Landschaften. Doch

die Landschaft ist seit Moser von den Oberdeutschen gepflegt, auf den schwäbischen Bildern finden sich namentlich auf den Flügeln schöne Beispiele, wie auf dem Thalheimer Werke die Uferscenen, die wohl vom Bodensee hergenommen sind. Vor Allem aber unterscheiden sich die Landschaften auf den Karthäuserbildern von den niederländischen durch die romantische Stimmung. Dort sind Strafsen und Felder in nüchterner Ausfuhrlichkeit peinlich genau wiedergegeben, hier ist die Stadt am Flufs mit dichterischer Phantasie geschildert: die Vorstadt am Fufs eines vielgipfeligen Berges, dann Ruinen im Grun, endlich ein weitläufiger romanischer Kuppelbau und ein gothischer Palast. Ebenso ist die behagliche Stimmung des ländlichen Klosterhofes vortrefflich geschildert wie früher die Einsiedelei im Gebirge. Oberdeutsch ist auch die Neigung zu knorrigen und knolligen Formen, die doch wieder mit grofser Zierlichkeit verbunden ist. Das Streben nach lebhaftem Ausdruck findet dann seinen Inhalt in der mystisch-religiösen Stimmung der Karthäuser-Mönche, welche in den gespreizten und übertriebenen Geberden und dem geziert verzückten Mienenspiel zu Tage tritt.

Besonders merkwürdig sind die Putten neben dem Crucifixus. Nackte Engelkinder kommen in Oberdeutschland um diese Zeit öfter vor und sind wohl aus dem nahen Italien eingewandert. Hier bilden sie vier ebenso lebendige wie zierlich geordnete Haufchen. Während bei den Engelfiguren der älteren Kölner durch die lang nachwehenden Kleider der Eindruck des Schwebens erhöht und die unnatürliche Haltung der Beine verdeckt wird, ist von unserm Maler das Fliegen der nackten Körper durch alle möglichen Bewegungen des Steigens, Tretens, Schwimmens ausgedrückt. Die kleinen dickleibigen Figürchen purzeln kopfuber und kopfunter durcheinander in Verkürzungen, welche eine in Köln unerhörte Zeichenkunst verrathen. Die kläglichen Geberden, welche Schmerz und Verzweiflung ausdrücken, erscheinen als ein niedliches Spiel, welches mehr von der originellen Phantasie des Künstlers als von seiner tiefen Empfindung zeugt. Es ist kein Zweifel, dafs die kunstliche Mischung von unschöner Derbheit und übertriebener Zierlichkeit in diesen beiden Triptychen beabsichtigt ist und da der Künstler seine reichen Mittel überall mit vollem Bewufstsein verwendet, weifs er auch mit der Farbe bestimmte Wirkungen zu erzielen, wie den visionären Schein und die Herrlichkeit Gott Vaters auf dem Thomasbilde. Im Wesentlichen aber folgt er dem Verlangen der Zeit nach Glanz und Pracht und übt noch einmal in höchster Verfeinerung die alte Kolner Weise die ganze Farbenreihe in harmonischen Accor-

den auf der Tafel zu vereinigen. Dabei zeigt er die höchste Kunst in der Wiedergabe von schmuckvollen Stoffen, Blumen und Metallen und das Behagen an der eindringlichen Darstellung der Einzelheiten führt ihn so weit, dafs er auf dem Flügel des Thomasbildes unter den heiligen Hippolyt und Afra eine Fliege in Lebensgröfse mit ihrer Wirkung auf die Oberfläche des Gemäldes malt.

Das höchste in der sentimental-naturalistischen Richtung dieser Karthäuserbilder leistet eine Kreuzabnahme im Besitz der Frau Meynell-Ingram in Temple Newsam bei Leeds (H. 0,735 oder 0,75 B. 0,47)[456]. Der Leichnam des Heilandes wird von dem vornehm gekleideten Nicodemus, der auf der Leiter hockt, herabgelassen und von Joseph von Arimathia aufgenommen. Den einen von den dünnen im Starrkrampf ausgestreckten Armen hält ein Knecht, der mit dem einen Fufse auf der Leiter steht und sich mit dem andern am Kreuzbalken festhält. Schon diese beiden halbkomischen Figuren — der ältere Herr, der in unbequemster Lage mühsam balancirend den Oberkörper des Todten zwischen den Knieen hält, und die Akrobatenleistung des Knaben mit den Spinnenbeinen — zeigen deutlich, dafs der Künstler eine drastische Wirkung um jeden Preis erzielen will. Der Leichnam mit dem eingeschnürten Oberkörper, den langen dünnen Beinen und plumpen Füfsen, ist noch naturgemäfser durchgeführt und darum noch häfslicher als bei der Kölner Kreuzigung. In der unteren Gruppe ist die schmerzliche Erregung auf das Aeufserste gespannt. Maria ist ohnmächtig zur Erde gesunken und wird von Johannes gehalten. Beide gleichen den Figuren bei der Kreuzigung, nur der Ausdruck des Schmerzes ist gesteigert. Hinter ihnen steht eine Frau, die mit geeinten Händen zum Heiland aufblickt. Rechts sieht man die verzweifelnde Magdalena, in wildem Schmerz weinend vor sich hinstarrend. Sie steht vornübergebeugt, sodafs die nackte Schulter und die enggestellten Brüste sichtbar werden, und drückt den Kopf in die rechte übergrofse Hand, halb ohnmächtig den Ellbogen auf eine Sprosse der Leiter stützend; mit der Linken prefst sie den herabfallenden Mantel an sich. Hinter ihr steht eine andere in Jammer aufgelöste Frau mit der Dornenkrone und legt ihr die andere Hand auf den linken Arm. Dafs die Erinnerung an die berühmte Kreuzabnahme Rogiers auch in diesem Bilde anklingt, ist selbstverständlich, aber von dem Geiste Rogiers ist Nichts zu spüren. Alles ist convulsivisch bewegt, auch Joseph von Arimathia, der den einen Fufs auf eine Sprosse der Leiter setzt, kann nicht einen Augenblick in dieser Stellung verharren. Es spricht alle Wahrscheinkeit dafür, dafs Nico-

demus herunterfallen und Magdalena ihres Stützpunctes berauben wird. Dazu flattern die Mäntel wie vom Sturm gepeitscht, die Kleider sind in zahlreiche Falten gelegt, Finger und Zehen noch unnatürlicher gespreizt als sonst. Der Hintergrund ist wieder golden, die Umrahmung ganz ähnlich wie bei der Kreuzigung[457]. — Es war ein Unglück, dafs dieser reiche Geist in dem Köln jener Zeit keine anderen als kirchliche Aufgaben finden konnte, doch konnte er den Stil, den er in dieser Weise ausgebildet hatte, nun auf gröfsere Verhältnisse übertragen.

Das Altarwerk in der Münchener Pinakothek (No. 48—50 H. 1,28 B. 1,59 u. 0,74)[458], nach welchem er benannt ist, zeigt auf dem Mittelbilde (s. Taf. 89) den heiligen Bartholomäus zwischen S. Agnes und S. Cäcilia, auf dem rechten Flügel S. Johannes Evangelista und S. Margaretha, auf dem linken S. Jacobus minor und S. Christina (s. Taf. 90). Es sind also 7 prächtig costümirte Heilige, die ruhig nebeneinander stehen und sich mit ihren Attributen beschäftigen, wobei sie irgend eine gefuhlvolle Bewegung machen: Johannes segnet den Kelch, Margaretha hält das Kreuzchen betend mit den Fingerspitzen beider Hände empor. In ihren Mantel beifst ein riesiger Drache, braun mit grofsen gelben Augen, ein Meisterwerk überzeugender Phantastik. Agnes liest und hält mit zierlichem Anstand die Märtyrerpalme, Jacobus hat in der Rechten das Buch, in der Linken die Keule, Christina mit dem Mühlstein hebt in der Rechten zwei Pfeile, während sie mit der Linken das Kleid aufnimmt. Uebrigens ist die Bildung der Hände hier etwas weniger maniriert als auf den Karthäuserbildern. Bartholomäus mit traditionellem schwarzem Lockenkopf hält Messer und Buch. Cäcilia spielt die Orgel, die wieder von einem Engelchen getragen wird. Statt des überlieferten Rosenkranzes trägt sie diesmal ein kunstvolles Diadem. Die Hauptsache ist die Farbenpracht des Costüms, bei dem jedes kleinste Schmuckstück in vollendeter Nachbildung wiedergegeben ist. Dennoch kann man nicht eigentlich von Stoffmalerei reden, da es dem Maler nicht auf die natürliche Erscheinung der Stoffe, sondern einzig auf die Farbe ankommt. Den Grundton giebt der rothgoldene Brokatteppich, der hinter den Figuren ausgebreitet ist. Darüber schwimmen Berge, Kirchen, Flüsse in feinem Blau. Den oberen Rand schmückt eine Distelranke (Messing darstellend). Die Farbenbouquets der einzelnen Gestalten, die wieder auf den Teppich Schatten werfen, ergänzen sich in ihrer Wirkung gegenseitig. Am gewagtesten ist wohl die Zusammenstellung bei Jacobus: er hat hellcarmin Rock und röthlichhellbraunen Mantel, dabei eine blaue Achsel neben braunem Buch und blaue Capuze über

hellbraunem Haar bei weichem, röthlichgelbem Teint. Daneben hat Christina violett-goldbrokat Kleid mit breitem weifsen Saum unter gelbgrünem Mantel. Das Gold ist gedampftes Gelb, gehoben durch eine violettrothe Schärpe, an der zwei Schoten von Gold und Perlen hängen. Die h. Agnes hat ein Kleid von dem mattgelben Damaststoff, den Cäcilia im Karthäuserbilde trägt, unten rothgoldene Franzen über hellcarmin Schuhen; daneben steht im Unterkleide ein tiefes Violett mit rothen und gelben Punkten, das an der Brust und neben den Fufsen zu Tage kommt, und in feinstem Gegensatze zu dem weichen grünlichweifsen Gelb das helle durch Brokatblumen gemilderte Carmin des Mantelfutters, das auch auf der Schulter einen Ueberschlag bildet, das Ganze umrahmend der leuchtend blaue Mantel. Cäcilia hat grauen Mantel mit grünem Futter, worin hellrothe Sternblumen, und grüngelbe Aermel; darunter kommt das zinnoberrothe Kleid hervor über schwarzem Strumpf und rothweifsen Schuhen. Margaretha hat grünes Unterkleid mit geschlitzten Aermeln und blauen Mantel mit hellgrauen Blumen und hellcarmin Futter. Es ist ein entzückendes Spiel leuchtend heller Farben mit dunklen Schatten. Um so mehr vermifst man in den Gesichtern einen tieferen Ausdruck von Gemüth und Charakter.

Ganz ähnlich dem Münchener sind zwei vielleicht zusammengehörige Gemälde: in Mainz, Städtische Galerie (No. 312 H. 1,25 B. 0.72), und in der Nationalgalerie zu London (No. 707 H. 1,22 B. 0,70), Flügelbilder grofser Altarwerke: darauf stehen in Mainz die hh. Andreas und Columba, in London Petrus und Dorothea. In beiden Tafeln ist ein Fortschritt des Künstlers zu bemerken: die Heiligen haben zwar auch ein sehr weltliches Aussehen, sind aber doch natürlicher geworden. In dem h. Petrus, der über seine grofsen Schlüssel weg seine liebenswürdige Begleiterin ansieht, glaubt man einen humoristischen Zug zu erkennen. Auch der Faltenwurf ist natürlicher, dagegen sind die gespreizten Hände wieder sehr umständlich behandelt: Petrus fafst mit der Rechten aufser den Schlüfseln noch das Buch und mit der Linken den Mantel und das Augenglas und Dorothea hält ein Röschen aus ihrem Blumenkorbe vor die Brust. Hinter ihnen ragt über dem Teppich eine bunte Marmorsäule und darüber sieht man den schmalen Streifen einer duftigen Landschaft. Die Rückseite zeigt in Mainz zwei Figuren aus einer Anbetung der Könige, derb und flüchtig ausgeführt, in London S. Johannes Evangelista den Kelch segnend und die gekrönte Maria auf dem Arm das segnende Kind, welchem sie eine Birne zeigt. Diese Figuren sind von einem Gehülfen gemalt, der wahrscheinlich vorher

bei dem Sippenmeister gearbeitet hatte. Jedenfalls ist es ein Kölner, der von dem schwäbischen Meister nicht viel gelernt hat.

Der Meister selbst arbeitete gewifs sehr langsam. Aber er arbeitete auch innerlich: während er scheinbar seinen ganzen Fleifs auf ein wunderbar fein und sorgfaltig ausgeführtes Farbenspiel verwendete, hatte er sich klar gemacht, dafs die Kunst eine höhere Aufgabe hat. Zeugnifs davon giebt seine Kreuzabnahme im Louvre (No. 2737 H. 2,20 B. 2,14), s. Taf. 91.

Dieses Bild, Mittelstück eines Triptychons, dessen Flügel verloren sind, ist eine Ueberraschung auch für den, der die ganze Kölner Malerschule kennt. Aus einer gedrängten Gruppe von neun fast lebensgrofsen Figuren, aus einer Fluth von warmen milden Farben leuchtet der Körper des Heilandes hervor, der vom Kreuz herabgelassen wird. Er liegt quer über dem Bild, vortrefflich modellirt in einer bräunlichen Färbung, welche durch das weifse Lendentuch gehoben wird: nur im Gesicht und an den Füfsen sind die bläulichen Töne Zeichen des Todes. Den Oberkörper hält auf der Leiter stehend Nikodemus, ein bartloser Mann mit herben Zügen, der in bitterm Schmerze niederblickt. Er trägt über einem schimmernden Brokatkleid mit geschlitzten Aermeln einen prächtigen rothen Rock, rothe Kappe, schwarze Hosen und braune Schuhe. Die Inschrift des Kreuzes ist hebräisch, griechisch und lateinisch ausgeführt. Oben auf der Leiter sitzt ein Jüngling in weifsem Anzug mit einem hellrothen Tuch in den schwarzen Haaren und hält den linken Arm des Todten. Den rechten herabhängenden Arm nimmt eine Frau mit schmerzerfülltem Antliz auf und drückt ihn mit fast geschlossenen Augen an die Wange. Neben ihr ist Maria zusammengebrochen, die gefalteten Hände im Schoofse, gehalten von dem trostlos vor sich hinstarrenden Johannes. Es ist die selbe Gruppe wie auf der »Kreuzabnahme« in England, nur ist der Ausdruck des Schmerzes gemildert und vertieft. Das weifse faltenreiche Kopftuch der heiligen Jungfrau hebt das blasse Gesicht von den dunklen Farben der Gewänder ab: es sind Dunkelblau, Tiefcarmin, Grünblau und Violett, nach links begrenzt von dem hochrothen Mantel des Johannes. Der Boden ist hell gelbbraun, am Fufs der Leiter liegt ein glänzend brauner Schädel. Auf der anderen Seite hält die Beine des Leichnams Joseph von Aritmathia, kraftvoll aufrechtstehend mit vollem Haar und Bart. Er trägt einen rothgoldenen Brokatmantel mit dunkelgrünem Kragen, im Futter, Unterzeug und Hut erscheint ein ganz zartes weifsliches Roth, dazu Weifs an Hutrand und Gamaschen. Mit bekümmerter Miene reicht er die Dornenkrone einer jugendlichen Frau in

blauem Kleid und blauer Haube. Ihr Mantel hat wieder jenes zarte weifsliche Roth und umrahmt den Oberkörper der knieenden Magdalena, welche mit der Rechten die Füfse des Leichnams hält, das Gesicht verzweifelnd abgewendet, während sie die Linke gegen die Brust prefst. Ihre reizende Gestalt umfliefst ein weifser Ueberwurf, der den Busen halboffen läfst, darunter trägt sie ein schwarzgoldenes Kleid mit dunkelblauen Aermeln, an Arm und Brust Perlen, Goldborden und Tressen, ebenso reichgeschmuckte Haube und olivgrüne Handschuhe, von denen einer über der gelblichen Salbenbüchse liegt. Alle Figuren stehen wieder als Statuen in einem gemalten Rahmen und werfen ihren Schatten auf den gebräunten goldenen Grund des fingirten Gehäuses. Aus dem im Ornament des Rahmens viermal vorkommenden T-Kreuz mit Glocke kann man schliefsen, dafs das Bild für eine Antoniterkirche gemalt ist[459].

Der Meister des Bartholomäus hatte einen kräftigen Farbensinn aus seiner Heimath mitgebracht, und in Köln konnte er Vieles lernen. Er hatte sich auch von Anfang an einer sorgfaltigen Modellirung befleifsigt. Aber die Kreuzabnahme bringt etwas Neues.

Das Pariser Bild steht der grofsen Kreuzabnahme Rogiers, die sich der Anschauung von zwei Generationen tief eingeprägt hatte, weit näher als die gleiche Darstellung in England. Das Kreuz ragt auch hier in die Ueberhöhung der Tafel, aber durch eine kleine Abweichung von dem Vorbilde ist Vieles geändert: die Leiter ist von vorne an das Kreuz gestellt, von dem man allerdings Nichts sieht, und der eine Trager, welcher auf den Sprossen steht, hat den Leichnam um die Mitte gefafst. In Folge dessen hängt dieser nach vorn herüber. Bei Rogier bildet der Körper eine vornehm geschwungene Linie von dem auf die Schulter fallenden Haupte bis zu den gekreuzten Füfsen; hier kommt das Gewicht der todten Masse in der natürlichen, aber unschönen Lage zum Ausdruck. Der junge Mann, der bei Rogier hinter dem Kreuze steht, hockt oben auf der Leiter in unbefangener Natürlichkeit. Die gewaltige Erschütterung der zusammenbrechenden Maria und der schluchzenden Magdalena ist in sanfte Trauer aufgelöst. Alle Figuren sind sorgfaltig durchgebildet: sie heben sich in voller Rundung von dem dunkelleuchtenden Hintergrunde ab und sind in massigen, den Raum füllenden Gruppen zusammengeschoben. Wie schon im Crucifixus der Karthäuserkirche ein Altarwerk mit Holzsculpturen nachgeahmt war, ist hier eine Statuengruppe geschaffen. Die ganze Composition ist ebenso symmetrisch abgewogen und rhythmisch gegliedert wie bei dem Meister des Marienlebens, Maria Mag-

dalena wiederholt die liebliche Gestalt der knieenden Frau, welche schon öfter bei der Beweinung verwendet war[460]. Aber alles fügt sich scheinbar zwanglos ineinander und das Ganze ist so fest zusammengeschlossen, dafs man es mit einem Blick umfafst. Dafs der Künstler die Bewegung des menschlichen Körpers beherrschte, hatte er schon in den Engelsgruppen des Crucifixus bewiesen. Jetzt sind die Glieder völlig gelöst. Bei den tragenden Männern ist die schwierige Stellung der Wirklichkeit nachgerechnet, die Köpfe sind mit persönlichem Leben erfüllt, nur der Johannes erscheint noch ein wenig eitel. Bei den Frauen ist die gekünstelte Zierlichkeit in lebendige Anmuth verwandelt: aus dem breiten Rund der Köpfe ist zum Theil durch die Tracht ein feines Oval geworden, die hohe Stirn durch den Kopfputz eingeengt; die Lippen sind voll und grofsgeschnitten, die Augen haben nur in den schweren Lidern noch eine Erinnerung an die alten Formen, die Brauen stofsen in scharfem Winkel gegen die Nase.

Ebenso verändert ist die Körperbildung. Die Schule Meister Wilhelms hatte noch das Ideal des vierzehnten Jahrhunderts festgehalten: die schlanken Glieder, den langen Hals, die abfallenden Schultern und die kleinen Brüste. Stephan Lochner bringt seine eigene Formengebung mit: den runden Kopf und den untersetzten Körper. Der Meister des Marienlebens nähert sich wieder der älteren Bildung, nur sind die Formen, die er aus den Niederlanden holt, kleinlicher und nüchterner. Am Ende des Jahrhunderts macht sich das gesteigerte Wohlleben der ganzen Bevölkerung geltend: die hohen Frauengestalten des Sippenmeisters haben breite Schultern und vollen Busen. Endlich findet die Verfeinerung der materiellen und geistigen Cultur bei dem Meister des Bartholomäus ihren vollendeten Ausdruck. Man sehe den zartgerundeten Arm der Frau zur Linken, die feinen Linien des Nackens und der Brust unter dem kurzen Hals bei der Frau rechts, die runden Schultern und den üppigen Busen Magdalenas. Nur in den Händen findet sich noch ein Rest der alten Geziertheit. Grofse vornehme Linien sind dem Maler fremd, der reiche Faltenwurf der Gewandung ist zum Theil etwas gekünstelt, aber die Kleider sind nicht um ihrer selbst willen gemalt, die kostbaren Damastmuster sind nicht mehr die Hauptsache. Der überaus kostbare, aufs Feinste ausgeführte Putz, die hübschen Gesichter und die runden Glieder in der reizvollen Gruppirung und schönen warmen Färbung, Alles athmet die weiche Sinnlichkeit, welche das Leben am Niederrhein erfullt. Ebenso weich ist die Empfindung. In den beiden Figuren, welche die Dornenkrone halten, ist das schüchterne Verhältnifs

der Heiligen auf den Flügelbildern zu einem rührenden Austausch des gemeinsamen Schmerzes geworden, in allen Uebrigen die liebevolle Theilnahme und Trauer in mannigfachen Gegensätzen von Körper- und Gemüthsbewegung ausgedrückt. Endlich ist das Ganze übergossen von einem milden Licht, welches die vollen tiefen Töne zu einer prächtigen Gesammtwirkung vereinigt.

Das Bild befand sich einst in einem Saal der Jesuiten in der Rue S. Antoine. Da es nach der Verzierung der Einfassung für eine Bruderschaft des h. Antonius gemalt ist (S. 272), liegt die Vermuthung nahe, dafs es für die Pariser Antoniter gearbeitet ist. Und warum sollte es nicht in Paris selbst gemalt sein? Dann erklärt sich auch der überraschende Aufschwung des Künstlers, da er nun die Werke der italienischen Maler kennen lernte, welche die französischen Könige nach Paris gebracht hatten[461].

Die Modetracht der Männer: geschlitzte Aermel und Brustausschnitt, weist auf die Zeit um 1510. Da kein gleiches Werk des Künstlers erhalten ist, mag er um diese Zeit in voller Kraft gestorben sein[462].

XI.

Zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts herrschte in dem kirchlichen und weltlichen Leben der Stadt üppiger Luxus, die Künste fanden reiche Nahrung[463]. Wie die Malerei auch die Privathäuser der Vornehmen schmückte, preist Hermann Buschius in seiner Flora vom Jahre 1508:

Latae
Et nitidae surgunt tectis sublimibus aedes,
Quas dicas vel templa deûm vel culmina regum.
Tantus ubique decor, tam celsa fronte minantur
Despiciuntque solum, patulis tam clara fenestris
Se lux insinuat, tam multas continet aulas
Una domus, totque excludunt hypocausta pruinas
Hybernas gelidosque vetant saevire decembres;
Tam pulchri thalami, tam blanda cubilia, crebris
Atque aptis discreta locis, fabreque polita
Arrident strato lectis genialibus antro.
Sub pedibus variis calcas asarota figuris.
Quicquid Apellaei celebres pinxere colores
Parrhasiaeque manus, picturis cultus uterque
Magnificis paries imitatur et aula venustis
Fulget imaginibus, spatium nec in aedibus ullum
Cessat iners cultuque carens: sed margine pleno
Cuncta micant tabulis pictis aut aspera signis[464].

Aber auch hier gährte es in den untern Ständen. Schon 1481 hatten sich die Zünfte empört und 1512 kam es zu einer blutigen Revolution. Die geistige Bewegung, die ganz Deutschland erschütterte, ergriff auch Köln. Die Universität hielt an der mittelalterlichen Bildung fest, doch auch die Humanisten fanden kampfbereiten Anhang. Die Kunst stand noch im Dienst der Kirche. Der Sippenmeister und

der Meister des Bartholomäus verwenden ihre prächtigen Farben zur Verherrlichung der Heiligen. So verschieden sie nach Anlage und Geistesrichtung sind: in beiden lebt das Bestreben den Ueberirdischen ideale Gestalt zu geben. Allein in einer Zeit, in der die überlieferten Zustände und Anschauungen sich wandeln, schwindet auch der Sinn fur die alten Formen. Gleichzeitig mit jenen Meistern, deren Werke noch von der gehobenen Stimmung des fünfzehnten Jahrhunderts erfüllt sind, arbeitet ein Maler, dessen Blick an den unschönen Erscheinungen der Wirklickeit haftet[465].

Zwei kleine Bilder des Kölner Museums (No. 186. 187 H. 0,81 B. 0,31) zeigen den h. Hieronymus vor dem Crucifixus am Baum mit dem Stein in der Hand und die Vision des h. Paulus. Das Erste giebt die bekannte Darstellung, die auch der Sippenmeister schon verwendete. Vielleicht hatte das Gemälde Memlings (früher in der Sammlung Schubart) als Vorbild gedient. Der Heilige trägt einen lila Kittel. Der kahle Baum, an dem das Crucifix hängt, ist durch den Rahmen oben abgeschnitten, an einem Ast hängt Cardinalshut und Mantel. Gesicht- und Körperbildung sind grob, fast brutal zu nennen: damit ist ein für die Kölner Malerschule ganz neuer Ton angeschlagen. Das Colorit ist sehr warm, aber ein wenig trübe: es fehlt die helle Schönfarbigkeit, welche bisher die Heiligen verklärte. Die Hautfarbe ist röthlich, an Hals und Gesicht braunroth. Im Hintergrunde sieht man das Kloster; vor dem Thore sitzt der Heilige, dessen Löwe die übrigens sehr flüchtig und schlecht gezeichneten Kameele der Kaufleute, welche den Esel des Klosters geraubt hatten, nach Hause treibt. Die Ausführung der Bäume im Vordergrunde ist noch sehr trocken. — Auch die schöne Figur des h. Paulus mit dem stürzenden Pferde ist nicht von diesem Maler erfunden. Sie kommt schon in älteren Miniaturen vor und um diese Zeit erscheint sie auf einem Stich des Israel von Meckenem und auf der »Paulusbasilica« des älteren Holbein. Im Hintergrunde sieht man, wie der Apostel am Thore von Damascus empfangen und später von der Mauer herabgelassen wird: die kleinen Figuren haben den eigenthümlichen Schritt und die Beugung, die bei diesem Maler öfter wiederkehren. Die leuchtenden Farben, das tiefe Roth des Mantels und das Graublau des Kragens und der Mütze, die auf der Erde liegt, gehen mit dem Braun, Grün und Grau der Landschaft gut zusammen. — Vor den Heiligen knieen die Stifter, ein älterer Mann in braunem Rock und ein Knabe in rothem Mantel mit weifsen Aufschlägen und Schlitzärmeln.

Dafs dieser Maler in den ersten Jahren des Jahrhunderts hier eine bekannte Werkstatt hatte, beweist eine Reihe von hervorragenden Glasgemälden, zu denen er die Zeichnungen geliefert hat. So erkennen wir seine Formensprache in einem Theil der 64 Scheiben, welche — einst im Kreuzgang der Cisterzienserabtei Altenberg — das Leben des h. Bernhard schildert[466].

Von diesen befinden sich 7 in der Sakristei des Kölner Domes, 12 im Kunstgewerbemuseum zu Köln, 6 in der Schlosscapelle zu Gondorf an der Mosel (bis 1887 in der Zwierleinschen Sammlung in Geisenheim[467]), 2 in der Sammlung der Deutschen Gesellschaft in Leipzig[468], 3 im Kunstgewerbemuseum zu Berlin, 2 in der Sammlung Röttgen in Bonn.

Auf einer der Scheiben in Gondorf steht neben dem Namen und Wappen der Stifterin Clara Stroessin die Jahreszahl 1505.

Solche ausführlichen Darstellungen einer Heiligengeschichte durchbrachen die eintönige Wiederholung der Passionsscenen und des Marienlebens und gaben reichliche Gelegenheit Beobachtungen aus der Fülle des umgebenden Lebens zu verwerthen. Die Erzählung ist auf diesen Fenstern einfach und verständlich. Die Handlung der Hauptperson tritt immer deutlich hervor, doch fehlt es nicht an lebendigen Nebenfiguren, welche durch Mannigfaltigkeit der Charakteristik überraschen. Der Künstler ordnet sie etwas theatermäfsig und schliefst gern an beiden Seiten mit einer grofsen Figur culissenartig ab, aber er vermeidet auch nicht die Ansicht von hinten, wobei er dann durch eine Wendung des Korpers wenigstens das verlorene Profil zu geben sucht.

Ein anderes Glasgemälde, wahrscheiulich aus dem selben Jahre, befindet sich in S. Severin im Seitenschiffe rechts vom Eingang. Es ist eine grofse Kreuzigung. Die Gestalt des Erlösers ist kräftig und gut modellirt; links vom Kreuze steht Maria von Johannes gegehalten, hinter ihr eine Frau mit verhülltem Antlitz, rechts der Hauptmann, der nach oben zeigt, und ein Geharnischter. Ein junger Mann hält eine gelbe Fahne mit schwarzer Eidechse und einen Schild mit drei Scorpionen, durch welche die Bosheit des Judenvolkes angedeutet werden soll, ein Sinnbild, das sich bei oberitalienischen und tyroler Bildern öfter findet[469]. Magdalena kniet hinter dem Kreuz, das sie mit der Linken umarmt, während sie mit der Rechten den Schleier gegen die Wange drückt. Alle Figuren sind grofsartig frei entworfen, die Farben ungemein kräftig: den Grundton bildet das bräunliche Weifs der Erde und blauer Himmel, darauf stehen Blau, Weifs, Roth, Lila, Gelb und Grün. Der obere Theil des Fensters mit Gott Vater ist erneuert. Wahrscheinlich ist dies Bild ein Rest der Glasgemälde,

welche der Canonicus Johann von Lennep in der Taufcapelle anbringen liefs[470].

Die selbe Composition ohne Magdalena ist wiederholt auf dem ersten Halbfenster im nördlichen Seitenschiff des Domes. Es ist vor 1508 ausgeführt, also gleichzeitig mit den Fenstern des Sippenmeisters, denn der Stifter, Philipp von Daun, der spätere Erzbischof, erscheint noch in der Tracht des Domdechanten[471]. Ihm gegenüber knieen sein 1501 verstorbener Vater Wirich von Daun und seine Mutter, Margaretha Gräfin von Leiningen. Den mittleren Theil des Fensters füllen S. Laurentius mit dem Rost, eine jugendliche Gestalt mit strengen Zügen, und die h. Jungfrau in Glorie. Darüber sieht man dreimal zwei Bilder aus der Passion: Gebet am Oelberg, Dornenkrönung, Geifselung, Ecce homo, Kreuzigung, Auferstehung, dann im Maafswerk vertheilt das Weltgericht: unten die Auferstehenden, die eben aus der Erde hervorkommen, zum Theil von Teufeln gepackt, dann Petrus mit grofsem Schlüssel, der die Seligen nach oben weist, die blasenden Engel und in der Spitze Christus[472].

Um dieses Fenster gruppirt sich eine Reihe von Tafelgemälden. In der Pinakothek zu München findet sich das Gebet am Oelberg wieder (No. 41 H. 1,24 B. 1,02)[473]. Christus kniet nach rechts vor dem Kelch, über dem ein Engel herabschwebt, vorne schlafen die Jünger. Den Mittelgrund füllt eine lebendig bewegte Scene, die Gefangennahme mit dem Judaskufs, Petrus und Malchus, links herbeieilende Soldaten unter hohen Bäumen, im Hintergrunde eine schöne Burg und eine Stadt im Thal. Die Ausfüllung des Raumes ist vortrefflich und mit leichter Hand durchgeführt. Der Soldat, welcher den Heiland verhaftet, erinnert an ähnliche Figuren des Sippenmeisters. Sonst weisen manche Züge im Weltgericht des Glasgemäldes wie in diesen Bildern darauf hin, dafs der Maler mit den Werken Memlings bekannt war[474]. Die Landschaft ist anmuthig: ganz eigenthümlich wirkt ein schlanker kahler Baum zur Linken, dessen Gipfel wie beim h. Hieronymus vom Rahmen abgeschnitten wird.

Hierzu gehört die Beweinung (No. 42 H. 1,26 B. 0,85), Christus liegt auf der Erde, den Oberkörper angelehnt an die Knie der sitzenden Maria. Magdalena trägt die vom Scheitel um das Ohr gelegte Flechte, die wir zuerst auf dem Hauptbilde des Sippenmeisters fanden. Ganz rechts läuft sie mit ausgebreiteten Armen zur Grablegung[475].

Auch das Weltgericht ist ähnlich wie im Domfenster auf einer Tafel des Kölner Museums geschildert (No. 188 H. 1,42 B. 1,69). Christus sitzt, wie üblich, auf doppeltem Regenbogen, aus seinem

Munde gehen Schwert und Lilie, neben ihm blasen zwei Engel die Posaune. Maria und Johannes knieen wie in dem Bilde Lochners auf der Erde. Alle drei sind durch die faltenreichen lebhaft getönten Kleider kräftig hervorgehoben. Christus hat einen rothen goldgeränderten Mantel, der im mächtigen Schwunge über die Arme herabfällt und weit über die Füfse flattert. Maria hat hellblauen Mantel, der wie bei Johannes auf der Erde ausgebreitet ist, darunter dunkelgelbes Damastkleid mit schwarzer Zeichnung und rothe Aermel, Johannes einen helloliv Rock, der die Schultern freiläfst, und trübrothen Mantel. Die Gestalt des Heilandes ist lang und hager mit grofsen Händen und Füfsen. Eigenthümlich ist die Gesichtsbildung; hohe schmale Stirn mit zwei schrägen Vertiefungen über den feinen Brauen, kleine Augen mit stark ausgeprägten Lidern, etwas vorstehende Backenknochen, lange Nase mit dickem Knorpel und vorgeworfene Lippen. Aehnlich ist der Kopf der heiligen Jungfrau, ein längliches Oval mit hoher Stirn, langer grader Nase und kleinem Munde. In dem von dichtem Gelock umwallten Haupte des Täufers ist der Charakter des Wüstenpredigers vortrefflich ausgedrückt. Die Engel sehen ältlich und geistlos aus, aber ihre Flügel sind anmuthig gefärbt. Die graubraune Landschaft bildet einen feinabgestimmten Hintergrund. Ein Paar Cypressen erinnern an den Genter Altar. In der Mitte begrüfsen die Auferstehenden den Weltrichter mit lebhaften Geberden wie im Domfenster, zur Linken ordnen Engel die Seligen, die in das Himmelsthor einziehen, zur Rechten treibt ein Teufel die Verdammten in eine wilde Felsschlucht, wo sie von einem andern in die flammende Tiefe hinabgestofsen werden; am Himmel ballen sich schwarze Wolken. Auch die Teufel haben schöne weiche Farben, der eine Moosgrün mit Purpur, ein Anderer Braungelb: das Vorbild Lochners ist in dieser Färbung nicht zu verkennen. Die nackten nicht eben schlecht modellirten Menschenleiber haben gewöhnliche Formen; beim Sturze der Verdammten ist auch eine starke Verkürzung gewagt.

Am deutlichsten ausgesprochen ist die Art des Künstlers in einer Anbetung der h. drei Könige des Kölner Museums (No. 192 H. 1,18 B. 2,00 Goldgrund) s. Taf. 92. Wir sehen eine Menge ausgesucht häfslicher Menschen in farbenprächtigen Gewändern. Die h. Jungfrau sitzt vor einem zart gelblich grauen Damastteppich mit rothen Blumen. Sie hat ein in die Länge gezogenes Gesichtsoval, blöde Augen mit schrägstehenden Braunen und überhängende spitze Nase und hält ein Kind mit ältlichem Gesicht und steifen Gliedern. Der greise König zeigt im Profil einen hochgewölbten, oben kahlen

Schädel, von dem das Haar straff über den Nacken fällt. Er hat gekniffene Augen mit geschwollenen Lidern zwischen buschigen Brauen und vorragenden Backenknochen, lange höckerige Nase, offenen Mund und vorstehendes Kinn mit kurzem grade herabhängendem Bart. Der jüngere König ist nicht viel hübscher, am besten noch der kaffeebraune Mohr mit seiner ausgesprochenen Negerphysiognomie. Das Gefolge zu beiden Seiten erscheint wie ein ganzes Volk von häfslichen und dummen Leuten. Es wiederholen sich immer die selben Züge: unnatürlich hohe schmale Schädel, Nasen mit dickem Knorpel, blöde Augen und vorstehende Backenknochen. Der offen stehende Mund, der Staunen und Andacht ausdrücken soll, verleiht den Gesichtern zusammen mit den in die Stirn hängenden Haaren theilweise einen blödsinnigen Ausdruck. Auch die vier Engel, die sich oben am Baldachin schwebend halten, sehen ältlich und nüchtern aus, allein der Schwung der Gewänder mit den vor- und rückwärtsflatternden Zipfeln und Bändern ist ungemein malerisch. Ueberhaupt ist die Gewandung würdig angeordnet, die Falten erinnern kaum noch an die Röhren des Sippenmeisters und sind reich und sorgfältig durchgearbeitet. Zu beiden Seiten knieen die Stifter, der Doctor juris Christian Conreshem, genannt Iisenmenger, und seine Frau; hinter ihnen stehen ihre Schutzpatrone, der h. Oswald mit Krone, Scepter und Ring und die h. Ursula, die drei knieende Jungfrauen unter ihrem Mantel hält. Bei diesen beiden Figuren sieht man deutlich, wie dem Maler bei seinen Heiligen doch ein allgemeiner Typus vorschwebt: es ist im Grunde der des Christus im Weltgericht, aber bei dem h. Oswald sehr anziehend gestaltet mit feiner grader Nase, hoher Stirn, vorstehenden Lippen, ein wenig geschwollenen Lidern und etwas glasigen Augen. Die Glieder sind lang und schlank, der Kopf sitzt frei auf dem Halse unter weichem leichtgelocktem Haar. Es ist doch eine jugendlich frische durchgeistigte Erscheinung, während ganz ähnliche Formen bei den heiligen Jungfrauen höchst unerfreulich zusammenwirken. Eine besondere Schwäche des Malers ist die Schädelbildung: der Hinterkopf scheint zuweilen ganz zu fehlen; auch haben die Glieder etwas unsichere Verhältnisse, die Beine sind bei dem Mohrenkönige zu schwach und dünn. Die Hände haben breiten Rücken und lange Finger mit dickem Ansatz und auffallend grofser Spannung zwischen Daumen und Zeigefinger. Im Hintergrunde des Bildes sieht man links eine Ruine mit breitem Bogen, vor dem sich Leute in orientalischer Tracht unterhalten, rechts einen Mann aus dem Gefolge der Könige sein Pferd futternd. Die Gesichtsfarbe ist zumeist bräunlich roth, bei den Schutz-

patronen zart röthlich und weifs. Im Uebrigen ist die Färbung warm und leuchtend. So trägt der greise König einen feinabgetönten hellcarmin Mantel mit Goldschraffirung, dazu weifsen Kragen und gelbe Stiefel, der zweite einen Rock wie Goldbronze und einen tiefrothen Mantel mit oliv Kragen. Der Mohr trägt wieder einen goldigen Mantel mit schwarzer Zeichnung und silbergrauem Futter, blaue Hosen und gelbe Stiefel mit der wohl sinnlosen Inschrift CMINEOON*GI. S. Oswald hat einen weifsblauen Damastmantel mit hellbraunem Pelz, an den langen Schlitzärmeln Spangen mit dunkelgrünen Edelsteinen, ferner Goldbrokat-Unterärmel mit Purpurblumen und dazu dunkelgrüne Oberärmel. Alle diese Farben sind in sich zart abgetönt und zu vollen weichen Accorden verbunden, die ganze Harmonie ist ebenso reich wie milde. Die Zeit des Bildes läfst sich nach dem Alter des Stifters annähernd bestimmen. Es ist, wie es scheint, ein fünfziger und da er schon 1476 Baccalaureus wurde, so wird das Bild nach 1510 entstanden sein[176]. Dazu stimmt, dafs die Frau nach dem Wappen nicht die erste Gemahlin des Doctors ist, welche der Familie Pastor angehörte und i. J. 1511 noch lebte[177].

Zwei Hauptfiguren des Bildes sind wiederholt auf einer Himmelfahrt Mariä in der Galerie zu Augsburg, (H. 1,23 B. 0,74). Die h. Jungfrau wird von sechs Engeln emporgetragen, eine lange schmale Gestalt, ganz von vorne gesehen in hellblauem Mantel, dunkelgrünem Rock mit rothen Aermeln und gelbem Damastkleid mit schwarzer Zeichnung. Das Gesicht gleicht wieder dem der h. Jungfrau auf dem Weltgericht. Die ganze Gestalt ist nicht ohne jungfräuliche Anmuth und das lange aufgelöste Haar, das über die Schultern fällt, giebt der schlichten Figur eine besondere Weihe. Auf einem später zu erwähnenden Bilde in S. Severin sieht man bei einem Hochzeitsmahl, wie die Neuvermälte, die in offenen Haaren vor dem Damastteppich sitzt, das Vorbild für die Gottesbraut gegeben hat. Einen prächtigen Hintergrund bilden der Mantel und die aufstrebenden Fittiche der Engel. Die Flügel der beiden obersten ragen über dem Kopf der Jungfrau auf, sodafs das Ganze eine apfelförmige Figur bildet, wobei der Reiz der Symmetrie durch leise Varianten auf den beiden Seiten noch erhöht wird. Das Schweben ist auf diese Weise vortrefflich ausgedrückt. Da der Maler offenbar die Werke seiner Vorgänger in Köln eifrig studirt hat, mag er hier durch das Bild des Meisters der Verherrlichung Mariä in Worms angeregt sein. Allerdings hat er die Composition fein und frei umgebildet. Unten drängen sich die Apostel um den Sarkophag: die Mittleren knieen, sodafs in der Gruppe wie

in den Linien der Landschaft eine Einsenkung entsteht, in welche die schwebende Jungfrau aufgenommen wird. Zwei aufrechtstehende Figuren an den Seiten bilden die beliebte Einrahmung des Künstlers. Zu dessen Eigenthümlichkeiten gehören auch in der Landschaft kleine Busche mit gesträubten Zweigen und im Vordergrunde eine grofse sorgfaltig ausgefuhrte Pflanze. Die Apostel haben wieder gewöhnliche Gesichter mit groben, theilweise unangenehmen Zügen. Mit wunderlichem Behagen hat der Maler die trivialen Formen nachgebildet: diese schmalen Köpfe mit den blöden Augen, den dicken Nasen, plumpen Ohren und strohernen Bärten. Im Vordergrunde wiederholen die beiden Hauptfiguren die knieenden Könige vom vorher erwähnten Bilde, sie sind aber wie Alles hier weniger sorgfaltig und trocken gemalt und dem älteren ist ein sehr widerwärtiger Gesichtsausdruck gegeben. Bezeichnend für die Arbeitsweise der Werkstatt ist, dafs die untere Partie des Mantels bei diesem Apostel grade so gelegt ist, wie bei der Frau des Dr. Conreshem.

Wie ein Gegenstück zu diesem Bilde erscheint eine Himmelfahrt Christi bei Freiherrn von Brenken in Wewer bei Paderborn (H. 1,21 B. 0,97). Der Heiland schwebt sitzend empor; die Apostel knieen um den Hügel, links Maria in verlorenem Profil, von Johannes gehalten.

Das Bild ist das Mittelstück eines Triptychons, dessen Flügel (H. 1,21 B. 0,485) von dem jungen Bartold Bruin ausgeführt sind: auf dem rechten Flügel ist der Tempelgang Marias dargestellt, unten S. Johannes Evangelista mit Schlangenkelch, auf dem linken Flügel S. Franciscus die Stigmata empfangend, unten S. Margaretha mit Drachen und Kreuz, beidemale im Hintergrunde eine schöne Landschaft.

Wie unser Maler sich bei dem Augsburger Bilde an den Meister der Verherrlichung angelehnt hat, so hatte er bei einem Triptychon der Sammlung Weber in Hamburg ein Werk des Sippenmeisters vor Augen (No. 8 H. 1,27 B. 2,18 und 1,00). Das Mittelstück (s. Taf. 93) ist eine Kreuzigung, in welcher die Hauptfigur aus dem Gemälde in Brüssel (Taf. 70) wiederholt ist[178]. Auch die Färbung ist sehr hell mit weifslichen Tönen; das Bild wirkt daher nicht so harmonisch wie die bisher genannten, hat aber auch gelitten. Die Reiter wiederholen die bekannten Figuren des Meisters, doch ist Alles leichter und flotter gezeichnet. Magdalena ist eine bedeutende Figur, wie sie in scharfem Profil ernsthaft zum Heiland aufblickt. Den Hintergrund füllen wiederum die Passionsscenen: links im Mittelgrunde die Kreuzschleppung ähnlich wie beim Sippenmeister, weiter hinten das Gebet am Oelberg und der Einzug in Jerusalem. Die Stadt mit ragen-

den Thoren und Thürmen liegt in einer hellgraublauen Landschaft. Rechts im Hintergrunde sieht man die Auferstehung, das Noli me tangere, den Gang nach Emmaus und die Himmelfahrt. Zu den Seiten knieen die Stifter, Konrad von Eynenberg, Herr zu Landskron und Drimborn und seine Gemahlin Margaretha von Nesselrode-Hugenpoet. Der adlige Herr mit seiner langen knorpeligen Nase, der gefurchten Stirn, den blafsbraunen glasigen Augen, fuchsigen in die Stirn fallenden Haaren und strohernem Bart könnte uns zeigen, wo der Maler die Vorbilder für seine unerfreulichen Gestalten gefunden hat.

Auf dem rechten Flügel ist die Taufe Christi (s. Taf. 94) dargestellt: der Täufer halbknieend, ein grofses Buch in der Linken, giefst das Wasser über den Heiland, links auf dem Uferrande kniet der Engel mit dem Rock: er trägt die Züge der h. Ursula vom Dreikönigsbild. Am Himmel sieht man die Taube, Gott Vater und zwei anbetende Engel. In diesen Figuren des Flügelbildes erkennt man deutlich, wie die dem Meister geläufigen Figuren in der flüchtigen Ausführung verflacht sind. Im Hintergrunde predigt Johannes vor einem Reck, dahinter sieht man eine graue Stadt; rechts zwischen den Felsen kommt der Täufer mit zwei Jüngern, auf Christus hinweisend. — Der linke Flügel schildert die Hinrichtung des Täufers (s. Taf. 95). Der Henker legt das Haupt auf die Schüssel, welche Salome hinhält; zwei vornehme Herren, der eine auf einen Stock gestützt, schliefsen rechts die Scene ab. Im Hintergrunde links wird Johannes von den Soldaten in das Gefängnifs geführt. Gangart und Haltung sind die selben, die wir auch bei der Vision des h. Paulus beobachtet haben. Hinter der Hauptscene steigt eine Treppe zu der offenen Halle an, in welcher Herodes und Herodias beim Mahle sitzen; neben der Tafel steht das Silbergeschirr. Während Salome das Haupt auf der Schüssel darreicht, sticht Herodias mit dem Messer nach dem Auge des Enthaupteten wie auf dem Bilde von Quentin Massys in Antwerpen. Die ganze Scene findet sich auch auf einem Stich des Israel von Meckenem, ist also nicht von dem Maler erfunden. — Auf der Aufsenseite zeigen der rechte Flügel die Mutter Gottes und S. Christophorus mit den Eltern des Stifters, Johann von Eynenberg-Eller und Irmgard von Quad, der linke Flügel Johann Baptista und S. Lucia, das Schwert im Halse, mit den Eltern der Stifterin, Johann von Nesselrode-Hugenpoet und Katharina von Gemen. Die Flügel haben Goldgrund, die Nimben sind noch flache Scheiben, wie auf den älteren Bildern.

Die ganze Art dieses Meisters — vor Allem seine ausgesprochene

Neigung zum Aeltlichen und Häfslichen — ist der Kölner Kunst so fremd, dafs man ihn für einen Ausländer halten möchte und in der That finden wir eine Reihe verwandter Züge, wenn wir das eben besprochene Triptychon mit der grofsen Kreuzigung des Cornelis Engelbrechtsen im städtischen Museum zu Leyden vergleichen: die groben und beschränkten aber ausdrucksvollen Männerköpfe, die langen Nasen und strähnigen Bärte, die weite Spannung der Hände, die schlanken Glieder und den eigenthümlichen Schritt sowie die Zeichnung der Pferde. Auch die kräftig warmen Farben wie z. B. ein tiefes Roth und ein bläuliches Grau stimmen — nicht grade mit dem Hamburger Bilde — aber wohl mit der Anbetung der Könige und den älteren Werken des Kölner Meisters. Die Leydener Kreuzigung ist allerdings wahrscheinlich erst nach 1508 entstanden[479], als der Kölner hier schon in voller Thätigkeit war, und die späteren Arbeiten Engelbrechtsens zeigen viel weniger Gemeinsames. Es ist also anzunehmen, dafs unser Maler gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts Leyden verlassen, zunächst die Werke Memlings in Brügge kennen gelernt hat und dann bald nach Köln gekommen ist. Der merkwürdige Gesichtstypus, den er für seine Idealfiguren geschaffen hat, erinnert an gewisse längliche Frauengesichter des älteren Leydener Malers Geertgen van S. Jans[480].

Da der Stifter der Hamburger Kreuzigung, Konrad von Eynenberg, i. J. 1511 geheirathet hat, kann dieses Werk ebenso wie die Anbetung der Könige nicht vor 1512 entstanden sein.

Nach dieser Zeit ist der Meister, wie es scheint, zu voller Reife gelangt. Eine Tafel des Kölner Museums (No. 190 H. 1,23 B. 1,02)[481] schildert Christus vor Pilatus (s. Taf. 96); sie ist ungewöhnlich gut erhalten und in jeder Beziehung eines seiner besten Werke. Die Zeichnung ist fest und sicher, Ausdruck und Bewegung sind sprechend, starke gelbe Lichter, die besonders auf den Brüchen der Gewänder liegen, aber auch auf den grauen und braunen Tönen des Fleisches, geben ein fast metallisches Relief, doch fügen sich die feinen kühlen Farben zu einer gleichmäfsigen Wirkung zusammen. Pilatus thront in grünem Brokatrock als ernster Richter mit weifsem Stabe, eine würdige Erscheinung, in der Gesichtsbildung ähnlich dem Hauptmann bei der Kreuzigung in Hamburg. Neben ihm steht ein vornehmer Mann in weifslich rothem Rock, der die Scene rechts abschliefst. Die Soldaten, die den Heiland vorführen, sind sehr lebendig charakterisirt. Einer von ihnen hält ihn am Strick, mit dem die Hände gebunden sind und beugt das Knie vor Pilatus, den Streitkolben aufstützend; ein Anderer, der ihn am linken Arm hält, hat das satyreske

Gesicht, das in der Werkstatt öfter wiederkehrt; ein Dritter sieht mit ernster Theilnahme zu; ein Vierter wendet sich mit höhnischem Lächeln zu seinen Kameraden. Christus selbst steht grade aufgerichtet in schmerzlicher Gelassenheit. Man sieht hier recht, wie viel menschliche Wahrheit in diesem merkwürdig erfundenen Kopfe liegt. — Nach hinten öffnet ein Rundbogen, wie auf ähnlichen Bildern Memlings, die Aussicht auf eine Nebenscene, die Geifselung, die noch heller beleuchtet, aber in flüchtiger Zeichnung und matteren Farben ausgeführt, etwas zurücktritt; dahinter erscheint Pilatus noch einmal auf dem Balcon.

Eine Werkstattkopie dieses Gemäldes findet sich auf der Aufsenseite eines Flügelbildes, die im Kölner Museum erhalten ist (No. 191 H. 1,28 B. 1,37). Diese Tafel ist breiter als hoch und im Hintergrunde sind statt einer fünf Passionsscenen hinzugefügt, offenbar nach Vorlagen der Werkstatt. So sind die schlafenden Jünger am Oelberg der Gruppe in München nachgebildet. Der Soldat, der dort durch die Bäume läuft, kommt hier die Treppe heraufgerannt. Die Farben sind noch kühler als im Original, namentlich überwiegt das Grau in den Gesichtern. In der Zeichnung sind Einzelheiten willkürlich geändert. Das Ganze ist die etwas flüchtige Wiederholung eines geschickten Schülers.

Die Innenseite im Museum zu Schwerin (No. 570 H. 1,305 B. 1,375) zeigt S. Helena, S. Augustinus und die h. Jungfrau nach rechts gewandt, vor einem Damastteppich stehend auf Goldgrund. Auch hier sind die Farben etwas matt, die Gesichter haben viel weifsgelbe Lichter und graue Schatten, die Hände sind mit braunen Umrissen gezeichnet und graubraun modellirt. Wir werden sehen, wie die Schule diese Manier weiter ausgebildet hat.

Wie der Meister selbst auf der Höhe seines Kunstvermögens solche Gestalten behandelte, sieht man auf einem Kölner Bilde.

Zwei Tafeln in der Sacristei von S. Severin (H. 1,26 B. 0,70) enthalten je zwei Heilige (s. Taf. 97): die h. Agatha mit der abgerissenen Brust auf der Zange und den h. Papst Cornelius mit dem Horn[182]; den h. Stephanus mit drei Steinen auf dem Buch und S. Helena mit Krone, Scepter und Kreuz. Die beiden Frauenköpfe zeigen die beliebten Formen des Malers in ansprechender Ausführung: Agatha gleicht der h. Jungfrau auf dem Weltgericht, Helena durch ihren Kopfputz einer der klagenden Frauen auf der Hamburger Kreuzigung. Ihr Teint ist weifsroth mit feiner grauer Modellirung, die Hände sind gelblich mit derben weifsen Lichtern und braunen Zwischenlinien. Stephanus hat mehr gelbliche, Cornelius stark rothe Gesichtsfarbe, Die Hauptwirkung der Bilder beruht auf den wundervoll zusammengestimmten Farben der Gewänder. Das helle aber stumpfe Roth eines Brokatvorhanges unter graubraunen Gewölben mit Statuen bildet den Hintergrund. Davon heben sich prächtig ab die gelb-

schwarze Dalmatica des Stephanus und das mit Perlen und Edelsteinen besetzte Goldmieder der h. Helena. Diese trägt einen dunkelblauen Mantel mit blaugelblich schillerndem Futter und ein dunkelrothes pelzgefüttertes Kleid mit dunkelblauen Ober- und grüngelb-purpurn schillernden Unter-Aermeln. Am einfachsten ist die Färbung bei der h. Agatha: sie hat einen blauen Mantel mit grauem Futter und tiefrothes Kleid mit weifsem Pelz, darüber sieht ein dunkelgelbes Unterkleid hervor. In der Linken hält sie ein Buch in grünem Tuch mit rothem Schnitt. (Ursprünglich war S. Katharina gemeint, der Knauf ihres Schwertes ist an der Brust noch sichtbar.) Dagegen ist S. Cornelius durch raffinirte Farbenwirkung ausgezeichnet, welche dadurch noch erhöht wird, dafs der Teppich hinter ihm dunkler getönt und mit goldenen Lichtern abgestimmt ist. Der heilige Papst trägt einen bräunlich-violetten Mantel mit breitem Goldbrokat-Saum und grüngelb schillerndem Futter; merkwürdig steht auf diesem der ziegelrothe Handschuh, der das schwarze Horn hält. Die Dalmatica ist von blauschwarzem Goldbrokat: auf dem breiten Brustbande unter dem Monile sieht man ein blutigrothes Herz mit vier rothen Scheiben und die Worte Jesus Maria. Die Franzen am untern Saum sind grün-roth-weifs-schwarz-gelb. Unter der Alba trägt er noch eine dunkelviolette Soutane, auf dem Haupte die blau-goldene Tiara mit dunkelblauen Bandern. Das Sudarium am Kreuzstab ist weifs mit orange Stickerei. Die Farben sind nicht ganz so warm und leuchtend wie auf dem Dreikönigsbilde, aber die Zusammenstellung ist noch künstlicher, die Gesammtwirkung ungemein reich und fein.

Jedenfalls gehören die bisher aufgezählten Gemälde einem Künstler, der nach den eben erwähnten beiden Tafeln der Meister von S. Severin genannt wird.

Wie dieser Maler seine Heiligenfiguren der Umgebung des täglichen Lebens entnimmt, sieht man recht deutlich in einem kleinen Bilde der Sammlung Dormagen im Kölner Museum; es ist wie eine Miniatur in hellen bunten Temperafarben auf Seide gemalt[483] (No. 192 H. 0,185 B. 0,19). Vor einem Vorhange unter Doppelbogen steht ein Halbkreis von lebendigen Mädchengestalten: S. Ursula mit Krone und Pfeil, zwei Jungfrauen unter dem Mantel, S. Gertrud, in der Rechten den Stab der Aebtissin, in der Linken ein Buch, auf dem eine Maus, S. Apollonia mit dem Zahn in der Zange, S. Catharina mit Krone, Rad und Schwert, S. Barbara mit Thurm und Palme, S. Dorothea mit Rosenkranz und Rosen im Korb, S. Brigitta mit Kuh und Buch, S. Cäcilia mit Rosenkranz und Schwert.

Diese letzte hat genau die unschönen Formen der h. Ursula auf dem Bilde des Dr. Conreshem. Allen andern giebt die eigenthümliche Bildung von Augen, Nase und Mund eine gewisse Familienähnlichkeit, doch hat jede Heilige ihren ganz eigenen wenn auch recht gewöhnlichen Ausdruck; nur die h. Catharina in der Mitte hat ein freundlich anmuthiges Gesicht. Die Gesichtsfarbe ist zum Theil stark röthlich; in der Kleidung ist die mannigfaltige Mode vom Anfange des Jahrhunderts wiedergegeben.

Ein Seitenstück zu diesem zierlichen Werk ist ein kleines Bild im Besitz des Herrn C. Essingh in Köln, ebenfalls auf Seide gemalt (H. und B. 0,194), darstellend die Messe des h. Gregorius. Der heilige Papst kniet vor dem Altar, über dem Christus mit den Passionszeichen in gelbrothblauem Nimbus erscheint. Links hält S. Hieronymus (mit dem Löwen) die Tiara, neben ihm steht S. Augustinus mit dem Herzen, rechts kniet S. Maximin von Trier (?) mit dem Bären, dann kommt S. Martin mit dem Bettler, neben ihm steht S. Ambrosius, die Rechte mahnend erhoben.

Bei den Aposteln auf der Himmelfahrt Mariä in Augsburg ist der Gegensatz zwischen den Heiligen und den andern Menschen vollkommen aufgegeben. Man frägt sich nur, ob die Kölner damals wirklich so häfslich gewesen sind. Allerdings zeigen die Stifterbildnisse dieser Zeit nur selten anmuthige Züge. Es war ein starkknochiges Geschlecht, dessen äussere Erscheinung von dem Einflufs höherer Cultur noch wenig merken liefs. Wenn der Herr von Eynenberg auf dem Triptychon der Weberschen Sammlung einen der unangenehmsten Typen unsers Malers repräsentirt, so könnte man ja glauben, dafs der Künstler den Dargestellten nach seiner Phantasie gemodelt habe. Aber andere Bildnisse unsers Malers machen einen überzeugenden Eindruck. Grade der Meister von S. Severin ist in Köln der Erste, von dem ein selbständiges Portrait in gröfserem Mafsstabe erhalten ist.

Im Kölner Museum (No. 193 H. 0,29 B. 0,20) befindet sich das Brustbild eines Mannes von etwa 40 Jahren in lockigem braunen Haar. Es ist leider sehr beschädigt. Der Teint war wohl ursprünglich kräftiger getönt, die Tafel ist oben abgerundet, der Grund blutroth. Er trägt ein schwarzes Barett, ein rundausgeschnittenes Hemd, das die obere Brust freiläfst und darüber ein schwarzes Wams mit Schlitzen an der Schulter. Auch hier bemerkt man vorspringende Backenknochen, starken Nasenknorpel, hochmüthige blaugraue Augen und einen harten Zug um die dünnen gekniffenen Lippen. Die Bartstoppeln sind stark betont[481]. Bei den Händen zeigt sich wieder eine Schwäche des

Meisters: sie sind beide zu klein und nicht einmal unter einander gleich. — Der Maler wird also seine Modelle wohl in seiner nächsten Umgebung gefunden haben. Aber man mufs noch Eins hinzunehmen. Wenn man der herkömmlich ideellen Formengebung überdrüssig geworden ist, wird die neue Freude an der Wirklichkeit grade in der schärferen Beobachtung der gemeinen Formen ihr Genüge finden: die Häfslichkeit wirkt unmittelbar als Wahrheit.

Eine besondere Kunst entwickelte der Severinsmeister in den Entwürfen für gröfsere Bilderreihen, bei denen die Ausführung natürlich zum guten Theil den Schülern zufallen mufste. So schilderte er für die Kirche von S. Severin das Leben ihres Heiligen in 20 Leinwandbildern (H. 1,62 B. 1,20). Je neun befinden sich im Querschiff der Kirche zu beiden Seiten vor dem Aufgang zum Chor:

1. Absetzung des häretischen Bischofs Euphrates. — 2. Bischofsweihe des Heiligen. — 3. Predigt des Heiligen. — 4. Tod des h. Martin. — 5. Der h. Severinus sieht die Seele des h. Martin gen Himmel fahren[485]. — 6. Hochzeitsmal des reichen Jünglings, der von einem Engel ermahnt wird Eremit zu werden. — 7. Der Eremit wird zur Tafel des Heiligen geführt. — 8. Krankenheilungen. — 9. Ein Engel ermahnt den Heiligen seine Vaterstadt Bordeaux aufzusuchen. — 10. und 11. (im Besitz des Domcapitulars Schnütgen in Köln) Die Ankunft des Heiligen in Bordeaux und die Erweckung eines Todten. — 12. Tod des Heiligen. — 13. Bestattung in Bordeaux und Wunder an seiner Leiche. — 14. Anbetung der Reliquien, im Hintergrunde das Lager der Gothen. — 15. S. Evergislus bittet um Regen. — 16. Einem Cleriker wird im Schlaf die Offenbarung, dafs die Reliquien des Heiligen geholt werden sollen. — 17. Ankunft der Kölner in Bordeaux. — 18. Verhandlungen mit dem Bischof von Bordeaux. — 19. Uebertragung der Reliquien. — 20. Verehrung der Reliquien in Köln.

Erstaunlich ist auf diesen Bildern die Mannigfaltigkeit der Physiognomien. Die Vorliebe des Meisters für häfsliche und dumme Gesichter macht sich weniger bemerkbar, dafür ist bei der Krankenheilung (No. 8) das Widerwärtigste zur Darstellung gebracht.

In S. Andreas zu Köln befindet sich die Stickerei von einem Caselkreuz: fünf Rundbilder aus dem Leben des h. Hubertus: 1. Der Crucifixus erscheint dem Heiligen im Hirschgeweih. — 2. S. Hubertus nimmt Abschied von seiner Familie und läfst den Armen Geld austheilen. — 3. Im Walde erscheint ihm ein Engel und befiehlt die Wallfahrt nach Rom, die er sofort ausführt. — 4. Er wird als Pilger vom Papst in Rom empfangen. — 5. Er wird vom Papst zum Bischof von Lüttich geweiht.

Auch das Leben des h. Laurentius ist in dieser Werkstatt auf Leinwandbildern geschildert, von denen drei im Kölner Museum erhalten sind, besonders roh das Erste: No. 206 (H. 1,40 B. 0,97). An Stelle des neugeborenen Heiligen erscheint der Teufel als Wechselbalg zum Schrecken der königlichen Eltern[486]. No. 207 (H. 1,16 B. 0,96) S. Laurentius vertheilt die anvertrauten Schätze. No. 208 (H. 1,39 B. 0,94) Der Heilige steht vor dem Kaiser.

Der Werkstatt des Meisters gehören im Kölner Museum No. 197 Heim-

suchung (Innenseite eines Flügelbildes) und No. 198 Verkündigungsengel (Aufsenseite), beide sehr fein ausgeführt (H. 0,78 B. 0,28); — geringer No. 194 und 195: die hh. Bischöfe Cyprianus und Anno (H. 0,67 B. 0,61 u. 0,44); auf den Rückseiten eine Verkündigung, von welcher der Engel auf No. 196; — No. 199: ein sehr trockener Salvator Mundi (H. 0,66 B. 0,49), der an das Bild von Quentin Massys in Antwerpen erinnert. — Im Erzbischöflichen Museum zu Köln eine Messe des h. Gregor (Holz H. 0,89 B. 0,79), etwas flüchtig behandelt. Auf dem Altartuch sind die Seelen im Fegefeuer dargestellt. — Bei Frau Dr. Sels in Neufs zwei grofse Tafeln: die eine mit Christus vor Pilatus, Ecce homo, Geifselung und Dornenkrönung, die andere mit Kreuzabnahme, Auferstehung, Emaus und Himmelfahrt[487]. — In Sigmaringen (No. 165 H. 0,63 B. 0,50): der Abschied des Heilandes von seiner Mutter. Er dreht sich mit erhobener Hand zurück nach Maria, die mit gefalteten Händen vor ihm kniet, hinter ihr am Stadtthor zwei Frauen, links der Stifter; die Jünger wandern vorauf in die Landschaft; — bei Maler Clemens in München ein Salvator Mundi und eine h. Jungfrau (Brustbilder, Holz, jedes H. 0,35 B. 0,22).

Von zwei Bildern, welche einst der Sammlung Weyer in Köln angehörten, befindet sich eines, die Darstellung im Tempel, bei Herrn Martin Leroy in Paris (Holz, H. 0,55 B. 0,445)[488]. Der Tempel ist wieder als Rundbau gedacht, der Innenraum mit Teppichwänden zwischen Säulen abgeschlossen. Ueber dem Altar hängt am Retabel eine Rolle mit den 10 Geboten, davor steht eine Bronzesäule mit der Statue des Moses. Simeon, eine groteske aber lebenswahre Erscheinung mit kahlem Schädel und weifsem Bart, nimmt der Mutter das Kind ab. Auf beiden Seiten stehen die Begleiter mit Kerzen um den Altar. Es sind Alles hausbackene, zum Theil häfsliche Figuren, der h. Joseph ganz satyresk. Alles ist auffallend scharf modellirt, so dafs wir die Bilder wohl in die Zeit des »Christus vor Pilatus« setzen dürfen. — Die Beschneidung wird auf einem grofsen runden Tische vorgenommen, dahinter sieht man in eine Capelle. Die Composition ist die beim Meister übliche, rechts eine Coulissenfigur in scharfer Seitenansicht, im Vordergrunde ein knieendes Mädchen, fast von hinten gesehen, welches ein Tuch für das Kind bereit hält.

Obgleich zu Anfang des Jahrhunderts drei hervorragende Maler gleichzeitig in Köln arbeiteten, wurden auch noch Ausländer herangezogen. Ein Beispiel sind vier grofse in Leimfarbe ausgeführte Leinwandbilder (H. 2,45 B. 2,24) im Kölner Kunstgewerbe-Museum, welche, wie man aus den Gegenständen der Darstellung schliefsen kann, für den Gerichtssaal des Rathhauses bestimmt waren[489]. Es sind vier Exempla justitiae: die Geschichte vom Ritter Erkembald, die hier ja schon durch Caesarius von Heisterbach bekannt geworden war, die vom Kaiser Trajan und der Wittwe, die von den Söhnen, die auf den Leichnam des Vaters schiefsen[490], und, soweit man nach der Zerstörung des Tuches urtheilen kann, die von der keuschen Susanna. — Die Bilder sind nicht von der selben Hand, aber wohl aus der selben Werkstatt. Die Geschichte von Erkembald, der auf dem Todtenbette seinem verbrecherischen Erben den Hals abschneidet, ist in gutem niederländischen Stil ausgeführt, während das Bild mit der Leiche des Vaters lebhaft an italienische Vorbilder — etwa an die Wandgemälde Pinturricchios in Siena erinnert, doch ist weder in der Architektur noch im Ornament eine Spur von Renaissance zu entdecken.

Aus der selben Zeit stammt eine Leinwand mit einer vortrefflich gezeichneten Kreuzigung von einem unbekannten Kölner, in Leimfarbe ausgeführt, jetzt im Kölner Museum (No. 210)[491].

Andere Werke aus dem Anfang des Jahrhunderts zeigen eine eigenthümliche Stilmischung, in welcher die Schule des Sippenmeisters und der Einflufs des Severiners zusammengehen. Dazu gehört ein kleines Bild des Kölner Museums (No. 177 H. 0,47 B. 0,47) mit der Rückkehr aus Aegypten. Maria wandert mit dem Jesusknaben, Beide mit Stecken in der Hand, durch das Gebirge. Joseph folgt mit dem Esel, der einen Ballen, Bratpfanne und Pilgerflasche trägt. Im Hintergrunde sieht man eine Kirche, darüber bewölkten Himmel. Vorne links ein knieender Abt, rechts ein Wappen.

Dem Severinsmeister näher steht das letzte Halbfenster im nördlichen Seitenfenster des Domes[491a]. Den oberen Theil füllt die Krönung Mariä: die h. Jungfrau kniet zwischen Christus und Gott Vater, ein kleiner Engel hält die Krone über sie. Wegen des Fensterbalkens ist Maria nach links, die Taube nach rechts geschoben; weiter unten stehen S. Magdalena und S. Georg, der in gewaltiger Bewegnng das Schwert gegen den Drachen unter seinen Füfsen schwingt. Beide stehen in gothischen Nischen mit getäfeltem Boden. Vorne, in einem Ausschnitt des Bodens, spielen bei S. Magdalena drei Hasen unter Gras und Blumen, bei S. Georg liegt ein Drache auf Todtengebeinen. Unten links kniet der Stifter in goldener Rüstung, Philipp II Graf von Virneburg und Neuenahr († 1517), rechts seine beiden Gemahlinnen Johanna Gräfin von Hoorn und Walpurgis Gräfin von Solms[492].

Aehnlich steht es mit einer Dreifaltigkeit des Kölner Museums No. 209 (H. 0,98 B. 1,53). Unter dreifachem reichornamentirtem Goldbogen thront in der Mitte Gott Vater mit der Tiara; vor sich hält er den Erlöser, der von zwei Engeln gestützt wird und auf die Seitenwunde zeigt; dazwischen die Taube und oben zwei Engel mit Passionswerkzeugen; links stehen S. Barbara und S. Katharina, rechts S. Hubertus und S. Cornelius, hinter ihnen eine ausführlich behandelte Landschaft. Die Stifter gehören nach den Wappen den Familien von Aich und von Rheyd, s. Anmerkung 492a.

Bedeutend später ist ein im Spitzbogen abgeschlossenes Leinwandbild in S. Severin zu Anfang des nördlichen Seitenschiffes (H. 2,05 B. 3,04). S. Ursula mit dem Pfeil steht unter einem Baldachin, dessen Vorhang von zwei Engeln zurückgezogen wird, unter ihrem Mantel sechs Jungfrauen. Alle haben breite Gesichter mit hoher Stirn und rundem Kinn und sind reich ausgestattet mit hohen Hauben, goldenen Halsketten, Brokatstoffen und Perlenschnüren. Daneben stehen die hh. Franciscus, Dominicus, Bruno und Paulus, derbe scharfausgeprägte Charakterköpfe. Den Hintergrund bildet eine reiche Landschaft mit Burgen und Städten, Felsen und Wäldern, ganz links eine Mühle, zu der ein Mann auf einem Esel reitet. An den Basen der einfassenden Säulen sitzen zwei nackte Putten, welche die Wappen der Stifter an rothen Faden halten.

Dem Sippenmeister näher stehen zwei Leinwandbilder des Kölner Museums (No. 178. 179 H. 1,20 B. 0,85 u. 1,51) mit sechs bekränzten reichgeschmückten heiligen Jungfrauen unter gothischen Goldbogen, in denen Engel sitzen; auf dem einen S. Catharina nnd S. Barbara, auf dem andern S. Christina mit Mühlstein und Pfeil, S. Margaretha mit Kreuz und Drachen, S. Lucia mit dem Schwert im Halse und S. Cäcilia mit der Orgel: ein schwebender Engel hält den Kranz über ihr Haupt, wieder ein Beweis, dafs das alte Attribut, der Kranz, erst allmählich durch die Orgel verdrängt wurde.

Unter dem Einflufs des Sippenmeisters arbeitete auch ein ausländischer Maler, wahrscheinlich aus den französischen Niederlanden, welcher ein Triptychon aus der Mauritiuskirche in Köln, jetzt in der Pinakothek zu München (No. 119—121 H. 1,27 B. 1,07), gezeichnet hat: Des Mares Piere 1517. Das Mittelstück ist eine Kreuzigung,

in welcher unter Anderm die beiden Reiter aus den Bildern des Kölner Meisters wiederholt sind. Auf den Flügeln ist innen die Legende des h. Mauritius, aufsen die Dreifaltigkeit und Maria mit Kind auf Halbmond dargestellt[493].

Am weitesten fortgeschritten ist ein Maler, von dem zwei grofse Triptychen erhalten sind: eines im Chor des Domes zu Aachen, links vor dem Hochaltar (Holz H. 1,43 B. 2,42 und 1,14).

Mittelbild: Kreuzigung; links etwas zurück der Zug nach Golgatha, rechts hinten Christus vor der Hölle; vorne links vor der Gruppe um Maria kniet der Stifter, ein Dominicaner-Mönch. Rechter Flügel: Ecce homo, im Nebenraum links hinten Verspottung. Linker Flügel: Beweinung, im Hintergrunde links Grablegung, rechts hinter dieser Auferstehung, über beiden Noli me tangere. Auf den Aufsenseiten der Flügel die hh. Antonius von Ripoli (Schüler des h. Antonius, Bischofs von Florenz) mit Keule und Steinen im Schoofs und auf dem Kopf, unter ihm ein Sarazene, (da er in Tunis getödtet wurde), Barbara (zu ihren Füfsen der böse Vater mit krummem Säbel, Sebastian mit Lanze in der Linken und Pfeil in der Rechten; links Laurentius mit Rost und Buch, Katharina und S. Angelus, den Dolch in der Brust, den Säbel in der Hirnschale (Karmelitermönch, getödtet in Laocerta auf Sicilien)[494]. — Von dem anderen Triptychon ist das Mittelstück in der Nationalgalerie zu London (No. 1049, Holz, c. H. 1,00 B. 1,35): Kreuzigung, im Hintergrunde links Zug nach Golgatha, rechts Kreuzabnahme; die Flügel, Handwaschung Pilati und Kreuzabnahme darstellend, sind in der Galerie zu Liverpool[495].

Diese Bilder sind mit dichtgedrängten malerisch angeordneten Gruppen angefüllt. Das Aachener Werk hat dazu reiche landschaftliche Hintergründe. Neben dem Ecce homo sieht man im Hintergrunde ein prächtiges Strafsenbild. Die Zeichnung der Figuren ist äufserst derb, in der Bewegung frei, zuweilen übertrieben. Auf der Treppe vor dem Palast des Pilatus sitzt ein grofser Junge, der sich von einem Affen lausen läfst. Bei den Kreuzigungen fehlen die Hunde nicht, wie auf den westphälischen Bildern. Die Färbung ist harmonisch, freundlich und hell. Sie erinnert an das Colorit des Sippenmeisters, dessen Vorbild auch in den grofsen Heiligen der Aufsenseiten in Aachen zu spüren ist[495a].

Einen selbständigen Schüler des Severinsmeisters erkennen wir in einem Gemälde im Pfarrhaus von S. Ursula[495b] (H. 0,90 B. 0,70) s. Taf. 98. Die linke Seite des Bildes füllt ein Ecce homo, Christus mit Pilatus und einem Henker, welcher dem Holzschnitte Durers in der grofsen Passion nachgezeichnet ist. Die kräftigen Züge des Nürnberger Meisters sind allerdings sehr verflacht, schon defshalb kann man hier nur an einen Schüler denken. In der Mitte, ein Wenig nach rechts geschoben, steht die h. Ursula, auf dem Haupte die Krone,

in der Linken den Pfeil und empfiehlt mit einer Bewegung der rechten Hand dem Heiland einen knieenden Canonicus. Unter dem Mantel steht betend eine ihrer Jungfrauen; vor ihr auf der Erde sitzen zwei vornehm gekleidete Mädchen; vor dem Stifter ein Hündchen. Rechts in einem Hofraum, der durch eine hohe Mauer abgeschlossen ist, sieht man einen Mann und eine Frau in reicher Bürgertracht sich unterhalten, ebenso zwei Männer neben der Pforte. Die Mauer überragen einige Bäume, darüber schweben zwei Engel mit der Inschrift: Angeli pacis flebunt amare. — Die Heilige mit den dunkelgraublauen Augen und rothblonden Haaren ist eine anziehende Vertreterin der niederrheinischen Frauen. Kopf und Hände sind feinmodellirt, die reichen Farben harmonisch über das Bild vertheilt. Die linke Seite ist sehr ruhig gehalten: der graubraune Körper des Heilandes hebt sich von einem dunkelrothen Mantel ab. Pilatus hat violetten Rock und rothen Turban mit weifsblaugelbem Bund und liegt mit den weifsen Aermeln auf einem grünen Tuch. Dagegen strahlt die Heilige in der Mitte in einer dunkelrothen Hermelinjacke mit gelbem Futter und hellblauen Armbinden, hellblauem Rock mit weifsen Lichtern und dunkelblauem Mantel. Die jungen Mädchen haben reizlose Gesichter; ihre modische Kleidung ist sehr bunt, aber der Gesammtwirkung untergeordnet. Die zur Linken, die eine rothgelbe Blume hält, hat eine goldgestickte Jacke mit grünen Aermelquasten, dazu rothes Kleid mit gelblichen Lichtern; die andere hat grünes Kleid mit gelben Lichtern und schwarzem Saum, Purpurkragen, weifsem Aufschlag und auf dem Schoofs ein Buch mit lila Einband. Links in der Ecke blühen Iris und Feuerlilie. Rechts wird diese farbige Gruppe abgeschlossen durch das weifse Priesterkleid des Stifters. — Auffallend ist der helle weifsliche Teint der Frauengesichter; die Männer dagegen haben kräftiges Colorit. Die Figuren des Hintergrundes sind mit derben Lichtern ausgezeichnet. Vor den Mädchen sieht man ein Wappenschild mit ※, und an dem Portal, aus dem Christus hervortritt, die Jahreszahl 1515. Sie entspricht der Zeit, in welcher die vollendetsten Werke des Meisters, Christus vor Pilatus und die vier Heiligen in S. Severin, entstanden sind.

Einem der Schüler, welche an dem »Leben des h. Severinus« gearbeitet haben, möchte ich ein grofses Triptychon im Kölner Museum zuschreiben (No. 200 H. 1,29 B. 1,65 u. 1,38). Das Mittelstuck schildert die Stigmatisation des h. Franciscus. Rechts am Berge predigt er den Vögeln, im Hintergrunde links auf einer Brücke vor der Stadt bringt er einen gezähmten Wolf. Die Bäume des Vordergrundes sind nach der Gewohnheit des Meisters vom Rahmen

oben abgeschnitten; es scheint hier der Versuch gemacht südliche Vegetation darzustellen. Der Heilige selbst und sein schlafender Gefährte heben sich ganz hell mit bräunlich grauen Kutten und weifsgrauen Gesichtern von der weiten Landschaft ab. Damit ist zum ersten Male die Wirkung des Lichtes in freier Luft wiedergegeben. — Auf dem rechten Flügel erscheint ein heiliger Franciscaner mit Crucifix und Krückstab und S. Bonaventura als Bischof, den Mantel mit Seraphim gestickt, zu seinen Füfsen das Wappen mit durchbohrten Händen unter einem Cardinalshut, — auf dem linken Flügel S. Ludwig von Toulouse mit dem Lilienwappen und S. Bernardino von Siena mit dem Namenszuge Christi. Für diesen scheint der Maler nur ein sehr kleines Porträt als Vorbild gehabt zu haben, denn die Aehnlichkeit ist mangelhaft. Diese vier Heiligen stehen vor einem leuchtend rothen und grünen Damastteppich unter braunen Gewölben, die mit einem fein abgetönten Blau ausgefüllt sind, und geben so eine farbige Einfassung für die trüben blassen Farben des Mittelstückes. Die Aufsenseite der Flügel füllen die sechs Franciscaner, die in Marocco das Martyrium erlitten haben, mit Schwert und Kopfwunde. Diese sind vollends eintönig, aber sehr flott in Haltung und Bewegung mit groben weifsgelben Lichtern und graubraunen Schatten ausgeführt[496].

Die Maler hatten ja bisher die Localfarben in höchster Kraft und Reinheit nachgeahmt und durch die unmittelbare Zusammenstellung der Wirklichkeit gegenüber gesteigert. In der Landschaft aber war der Luftton der Farbe schon lange nachgebildet und auch die kleinen Figuren des Hintergrundes dem Gesammtton entsprechend in matten gebrochenen Farben eingesetzt. Auch hier sind die Figuren an der Brücke in dieser Weise ausgeführt.

Die eigenthümliche grauweifse Färbung der Gesichter bemerkten wir zuerst bei den Schweriner Heiligen von der Copie des Pilatusbildes, dann bei der h. Ursula von 1515. Damals ist also diese Manier in der Werkstatt des Meisters von S. Severin aufgekommen und es fragt sich, ob wir nach den vorhandenen Werken eine künstlerische Persönlichkeit finden können, von welcher diese Neuerung ausgegangen ist[497].

Unter den zahlreichen Bildern, welche dem Meister von S. Severin zugeschrieben werden, läfst sich zunächst eine kleine Gruppe aussondern.

Ein Triptychon in der Kirche zu Frauenberg bei Euskirchen enthält auf dem linken Flügel eine Anbetung der Könige, welche wie ein Auszug aus dem grofsen Bilde des Dr. Conreshem erscheint. Das Gefolge fehlt, die h. Jungfrau sitzt vor einer Nische mit einer Saule zur Linken. Rechts kniet der greise König, hinter ihm steht der Mohr, beide in der Gesichtsbildung eine Wiederholung aus dem grofseren Bilde, links kommt der jüngere König mit gebeugtem Knie, hinter ihm sieht man die Ruine mit dem Bogen, durch welchen Krieger marschiren. In der Färbung sind die Haupttöne wieder verwendet. Der jüngere König hat den braungelben Damast und den rothen Mantel, doch ist an Stelle des stumpfen Grün, das die beiden Farben auf dem grofsen Bilde vermittelt, ein hartes Weifs getreten. Das Weifsblau des h. Oswald ist nicht ohne Grund dem Mohrenfürsten gegeben. — Das Mittelbild schildert die Sippe der h. Jungfrau (H. 1,65 B. 0,91)[498]. Auf einem breiten Thron von Stein sitzen Maria und Anna, die dem Kinde einen Apfel reicht, neben ihnen stehen Joseph mit rothblühendem Zweig und Joachim mit der Schäferschippe (da er zu seinen Herden ging); links sitzen Maria Cleophä und Maria Salomä, Alpheus und Zebedeus mit ihren Kindern, Emilian und Emion mit dem h. Servatius in Bischofstracht, einen grofsen Schlüssel in der Hand wie im Siegel von Mastricht. In den Ecken knieen die Stifter, Johann von Hompesch und seine Gemahlin Johanna von Geisbusch. — Auf dem rechten Flügel sehen wir die Verkündigung: Maria kniet zwischen Bett und Betpult. Der Engel trägt die Casel mit breitem perlenbesetzten Saum, die sich im Nacken hoch aufbäumt. Der Lilientopf ist weifsgelb mit blauen Löwen und Greifen. In der Luft erscheint ganz klein Gott Vater. Den Hintergrund bildet ein brauner Brokatvorhang mit schwarzer Zeichnung, die Bank davor deckt ein Olivtuch mit Purpurschatten und zwei moosgrün und carmin schillernde Kissen. Diese Zusammenstellung kommt bei dem Meister von S. Severin öfter vor. Auf dem ganzen Bilde sind die Farben in reinen Tönen unvermittelt neben einander gesetzt, auch die Schatten sind noch kräftig gefärbt. In der Zeichnung stimmen manche Eigenheiten mit denen des Meisters überein wie die Bildung der Hände, ihre ungleiche Gröfse und die unsicheren Beine. Aber die Köpfe sind runder, namentlich der Kopf der h. Jungfrau hat in der Rundung mit dicken Backen, breitem Nasenknorpel und vorgeworfenen Lippen einen ganz anderen Ausdruck erhalten. Die selbe Bildung wiederholt sich bei dem Engel der Verkündigung und bei einigen der kleinen Apostel. Bei dem jüngeren König ist der Schädel ausdrücklich verbessert. Die

Gesichter der Manner sind zum Theil sehr derbe, ja brutal. Es sind andere Physiognomien als auf den Bildern des Meisters, sie sind stark rothbraun gefarbt, wahrend die Frauengesichter ganz weifs gehalten sind. Allerdings ist das Werk sehr beschadigt und grob restaurirt, sodafs die Feinheiten verloren sind. Die Gewänder sind in breite Astfalten gelegt, aber grade wie bei dem Meister selbst auf der Erde ausgebreitet mit vorgeworfenen Zipfeln, die Aermel über dem Handgelenk zurückgeschlagen, was bei Jenem nur einmal vorkommt, die feinen Unterärmel locker ausgearbeitet. — Auf der Rückseite der Flügel sind von anderer Hand ein dürftiger *Crucifixus zwischen Maria und Johannes* gemalt und eine *Beweinung*. Magdalena trägt die selben lang herabhängenden geschlitzten Aermel wie die h. Barbara auf dem Seidenbild der Sammlung Dormagen. Die Stifterin war im J. 1504 schon Wittwe[199]. Danach sollte man annehmen, dafs dieses Bild nicht viel spater gemalt sei, aber die Darstellung des linken Flügels ist von dem Dreikönigsbilde des Severinsmeisters nicht zu trennen.

Verwandt sind zwei Bilder in der Kirche *Notre Dame zu Brügge*: wiederum die *Anbetung der Könige* und die *Verkündigung* (Holz, H. u. B. c. 0,75). Die Farben sind hier stumpfer, auf dem Dreikönigsbilde wirkt die Zusammenstellung sehr bunt, die Verkündigung ist milder gestimmt. Die Gesichter sind durchweg langweilig. Der Mohr trägt uber einem häfslichen blauen Brokatärmel einen violetten Mantel, auf dem Kragen die Buchstaben ALON ∗ ESTRANIV ЄMOBAƎ ∗ IV, dazu gelbe Stiefel. Sehr wirksam ist hinter der Jungfrau ein weifser Vorhang mit dunkelrother Zeichnung. — Auf dem andern Bilde kniet Maria in dunkelblauem Kleide und graublauem Mantel vor dem dunkelrothen Baldachin des Betstuhls. Unter dem Betpult stehen die Trippen. Auf der Bank liegt ein grünes Tuch und darauf zwei dunkelviolette Kissen mit rothem Futter. Merkwürdig sind die Farben des Engels; über dem weifsblauen Diaconenkleide trägt er einen grauen Mantel mit breitem Goldkragen und dunkelrothem Futter, seine grofsen Flügel sind innen weifs und aufsen roth und gelb.

Flüchtig ausgeführt ist ein kleines Bild in der Sammlung des *Fürsten Karl Fugger-Babenhausen zu Augsburg*. Es ist eine *heilige Familie*: das Christkind steht zwischen Maria und Anna vor einem Damastteppich und giebt dem knieenden Stifter eine Rose, während Anna dem Kinde einen Apfel reicht, hinter ihnen stehen S. Joseph mit bluhendem Zweig und S. Joachim mit einer Rolle in der Rechten, in der Linken den Hirtenstab. Joseph hat das Faunsgesicht, das sich bei dem Hascher auf dem Pilatusbilde des Severins-

meisters wiederholt. Auch der Stifter, ein Abt mit dem Zeichen MB im Wappen, ist sehr hässlich. In den Ecken des Bildes oben sieht man die Wappen der Familien Turczco und Fugger. Da die Tafel von leichtem Holz ist, kann man wohl sicher annehmen, dafs das Bildchen in Augsburg gemalt ist.

Den selben runden Frauen- und Kinderkopf, den diese kleinen Bilder aufweisen, finden wir auf einem grofsen Triptychon in Köln, das für die Dominicaner gearbeitet war und sich jetzt in S. Andreas in einer Capelle des nördlichen Seitenschiffes befindet (H. 2,22 B. 1,65). Die Vorderseite ist stark übermalt, sodafs man über den Stil kein sicheres Urtheil fallen kann. Das Werk verherrlicht laut Inschrift die Stiftung der Rosenkranz-Bruderschaft vom Jahre 1474[500]. Die h. Jungfrau steht in der Mitte vor einem Brokatteppich und blickt auf das Kind, welches mit dem über die Brust herabfallenden Rosenkranz von schwarzen Perlen mit Silberknöpfen spielt. Sie trägt ein schwarzgelbes Damastkleid, blauen Ueberwurf und rothen Mantel mit Hermelin. Zwei Engel halten über ihr drei Reifen mit blühenden Rosen. Unter ihrem Mantel knien links die Dominicaner, ganz vorne Papst Sixtus IV, rechts die Laien, an ihrer Spitze Kaiser Friedrich III als ehrwürdiger Greis mit langem Bart und Haar und seine Gemahlin Eleonora. Den Mantel hält zur Linken S. Dominicus — »Stelliger«, mit dem Stern auf der Stirn —, er hat ein starkknochiges Mönchsgesicht mit grofsen offenen Augen, und hält in der Linken ein Processionskreuz, neben ihm liest man: diligite salutatem. Rechts steht S. Petrus Martyr, (der Märtyrer der Inquisition), ein ernster Greisenkopf mit kurzem Bart; er hält ein breites krummes Schwert mit der Inschrift NOE HABE, in der Brust sitzt der Dolch, bis zum Heft hineingestofsen, der Schädel ist gespalten. Daneben stehen die Worte: Charitas manet in . . . . Auf einem Spruchband über dem Haupte des Papstes steht ein lateinisches Gebet. Das Schema des Bildes, welches an das von den Brüdern Rinck gestiftete Karthauserbild erinnert, ist noch etwas alterthümlich. Unter den Dominicanern soll ganz vorne Jacob Sprenger abgebildet sein, der Verfasser des Hexenhammers und generalis fidei Inquisitor für Deutschland. Er hatte die Stiftung der Bruderschaft eifrig betrieben und lebte noch in den neunziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts; das pfaffische Gesicht würde stimmen. Dagegen spricht die ideale Auffassung des Kaisers für spätere Zeit: wenn der Maler sich nach der Darstellung des Weifskunigs gerichtet hat, so würde das Bild nach 1511 entstanden sein. — Besser erhalten sind die Aufsenseiten der Flügel: auf dem rechten steht S. Dorothea

mit Pfauenfeder in der Rechten und einer rothen Rose in der Linken; zu ihren Füfsen sitzt das Christkind, es hat rothe und weifse Rosen im Schoofs, die es auf hölzerne Reifen zieht. Auf dem linken Flügel steht S. Cäcilia, eine rothe Rose in der Rechten, in der Linken ein Schwert (wie auf dem Seidenbilde der Sammlung Dormagen) mit den Buchstaben ENAIOWI PAC. Zu ihren Füfsen sitzt ein Engel mit der Orgel auf dem Knie, auch dies spricht für die Zeit um 1500. Beide Heilige sowie das Christkind haben die vorgewölbte Stirn mit schrägen Einsenkungen über den Augen, schräge Brauen, geschwollene Lider, breite Nase mit starkem Knorpel, volle Lippen, runde Backen und kleines Kinn. Die Gewandung ist sehr elegant und üppig drapirt über dem in modischer Haltung vorgeschobenen Leibe, die Unterärmel sind fein gefaltelt, die Schuhe, auch bei der Madonna, schwarz und spitz wie die der Heiligen auf dem Bilde des Kreuzaltars vom Meister des Bartholomäus. Hinten ist grüner Damast und blauer Grund unter einer sehr barocken gothischen Architektur.

Hierzu kommt noch ein kleines Bild in Darmstadt (No. 258 H. 0,29 B. 0,22), welches die Krönung Mariä darstellt. Es ist im Colorit sehr zart, um so auffallender sind die rohen Astfalten in den Gewändern, die an das Bild in Frauenberg erinnern. Die Composition ist die selbe, die schon in dem Linzer Bilde aus der Schule des Meisters des Marienlebens verwendet war. Maria kniet vor Gott Vater und Christus. Dieser hat noch die dicke Nase und die vortretenden Lippen, sein nackter Oberkörper, Arme und Hände zeigen genau die selbe Bildung wie bei dem Christus auf dem Weltgericht, nur etwas weicher modellirt. Er trägt einen hellcarmin Mantel. Die kleinen Engel, die hinter ihm und Gott Vater erscheinen, gleichen ebenfalls den Kindern in Frauenberg, auch in der Behandlung des Haares. Gott Vater hat einen breiten strohernen Bart; er trägt rothen über dem Nacken aufragenden Mantel mit grünem Futter und blaugoldene Tiara. Sein Teint ist bräunlich mit hellrothen Backen, der des Christus mehr grau und weifs. Die Säume der Kleider haben gestickte Buchstaben, wie es scheint ohne Sinn. Am Bandelier Gott Vaters steht AC.LW.EC, am Kleide der h. Jungfrau C.T.MWONE XC. Beide göttliche Personen halten auf den Knien die gläserne Weltkugel mit dem Kreuz, die hier durch den Sippenmeister eingeführt war. Maria in dunkelblauem Kleid und hellblauem Mantel ist von zarter jungfräulicher Anmuth. Sie hat die Hände grade vor der Brust zusammengelegt mit fast unmerklicher Wendung des Oberkörpers. Ihr Gesicht

gleicht dem der Jungfrau in der Augsburger Himmelfahrt. Ueber ihr schwebt die Taube in blaurosa Nimbus vor einem prächtigen braunen Teppich. Unten links kniet ein älterer Geistlicher mit etwas groben, aber ausdrucksvollen Zügen.

Dieses Bild vereinigt also die Formen des Meisters von S. Severin mit denen der eben besprochenen Gruppe. Der Maler der letzteren ist gewissermaſsen ein Doppelgänger dieses Meisters und da die angeführten Bilder allem Anschein nach einer sehr frühen Zeit angehören, so liegt es nahe sie als Jugendarbeiten des Severinsmeisters anzusehen. Sie würden den Beweis dafür liefern, daſs dieser jedenfalls in Augsburg, wahrscheinlich in Brügge seine Studien gemacht hat, aber es ist schwer zu glauben, daſs ein Künstler von der flotten weichen Manier der eben genannten Gemälde zu den trockenen und harten Formen seiner späteren Bilder übergegangen sei.

Dagegen lieſse sich eine zweite Gruppe von Gemälden, welche bisher dem Meister von S. Severin zugeschrieben wurden, wohl mit der früheren Reihe, die mit dem Frauenberger Triptychon beginnt, in Verbindung bringen.

Eine Tafel des Kölner Museums (No. 201 H. 1,31 B. 1,63) zeigt die Mutter Gottes im Kreise weiblicher Heiligen (s. Taf. 99). Sie sitzt in einer offenen Halle vor dem Throne, der wie auf dem Darmstädter Bilde mit einem braunen Rücklaken geschmückt ist, zu beiden Seiten im Halbkreis die heiligen Catharina, Dorothea, Magdalena und Apollonia, Agnes und Barbara mit den üblichen Attributen. Das Kind, das die weichen Formen des Frauenberger Bildes hat, greift nach einer Rose, die ihm Dorothea hinreicht. Ganz vorne sitzen und knieen links vier Engel, die aus einem groſsen Antiphonar singen, rechts sitzt ein gröſserer mit einer Orgel auf den Knieen wie auf dem Dominicanerbilde. Ueber der heiligen Jungfrau halten drei Engel eine Krone. Ganz oben sieht man in den Ecken je 4 und 5 musicirende Engel, fünf andere tragen den dunkelgrünen Vorhang des Baldachins, der sich in mächtigen Windungen über die obere Hälfte des Gemäldes zieht und, indem er es nach oben abschlieſst, die selbe Wirkung macht wie früher die architektonische Bedachung mit einem Bogenfries. Darunter sieht man dann weit über Wiesen, Wälder und Berge, der Halle zunächst in einem schönen von Pfauen belebten Garten, der sich an ein Prachtgebäude anschlieſst und von einer zinnenbekrönten Mauer umschlossen wird: links steht ein hoher Laufbrunnen, rechts ein runder Steintisch, auf den ein Engel Blumen und Früchte setzt[501]. So ist der Himmelsgarten, den schon

Meister Wilhelm malte, zu einem prächtigen Schlofs- oder Klosterhof geworden und die Darstellung des Raumes ist so vollendet, wie sie bisher in Köln nicht gelungen war. Dazu tragen wesentlich die gedämpften trüben Farben bei. Die beiden Heiligen an den Seiten geben in ihren Mänteln den Grundton: dunkles Grün und Roth und tragen dazu matten Goldbrokat mit Schwarz, Catharina auch ein schwarzes Kleid, graue Aermel und darüber lange durchsichtige Ueberzüge mit silbernen Lichtern auf den Falten. Auch Dorothea trägt den matten Brokat, dazu moosgrünen Mantel mit braunem Pelz, der eben so natürlich geschildert ist wie der Korb und die Blumen, Magdalena dunkelblauen Turban, ein Goldbrokatkleid mit graugunen Schatten und schwarzgraue Sammtärmel. Die stoffliche Wirkung ist ausgezeichnet. Maria hat dunkelblaues Sammetkleid und hellblauen Mantel, dabei ist der Fufsteppich hellgelb mit blau und rothem Ornament, Apollonia trägt trübes Dunkelroth und Blau, Agnes weifses Kleid mit blauen Schatten und schwarze Aermel. Die kleinen Engel in langen Gewändern haben wieder trübes Ziegelroth, Blau, lila Grau und Braun, die Flügel sind innen weifs, aufsen grün roth gelb. Der Garten, den man hinter der dunkelbraunen Brustwehr sieht, ist hellbraunlich und grün, die Landschaft blaugrau. Am auffälligsten ist die Farbe der Gesichter, durchweg weifs mit wenig Grau und Roth. In der Zeichnung weist Vieles auf die Werkstatt des Meisters von S. Severin. Unter den Heiligen gehen Dorothea und Apollonia offenbar auf die selben Modelle zurück wie die gleichen Heiligen auf dem Seidenstück der Sammlung Dormagen. Aber die Umrisse sind runder, alle Formen weicher, namentlich auch bei der heiligen Jungfrau; S. Catharina hat ein vornehmes Profil. Die Hände haben freilich wieder die weite Spannung und die ungleiche Gröfse; die vor und rückwärts geworfenen Gewander gleichen denen des Severinsmeisters, doch sind die Falten weicher, unruhiger und auch gröber, ähnlich wie auf den Werken der Frauenberger Gruppe. Sehr bemerkenswerth ist, dafs die Nimben ganz weggelassen sind.

Die feinsinnige Art dieses Malers kommt noch mehr zur Geltung in einem — leider stark geputzten — Frauenbildnifs (Taf. 100) der Sammlung Peltzer in Köln (H. 0,435 B. 0,31)[502]. Der ernste Ausdruck des hagern Gesichtes mit den bestimmten aber nicht unfeinen Formen zeigt nicht viel geistiges Leben, was man bei den Frauen dieser Zeit auch kaum erwarten darf; aber die klaren braunen Augen, der geschlossene Mund und die feinen Linien um Stirn und Augen verrathen einen festen Charakter und trübe Erfahrungen. Brust und

Hals sind ebenfalls mit wenig Grau und Gelbweifs modellirt, nur über den Schlüsselbeinen liegt ein helles Licht. Wiederum passen zu diesen zarten Tönen vortrefflich die trüben Farben der Kleidung. Die Haube ist dunkelgrau mit braun-weifsen Streifen und Goldbesatz; eingestickt sind die Buchstaben I P N G. Das Mieder und der Gürtel sind matt Goldbrokat mit feiner rother Zeichnung, das Kleid mit weiten Aermeln, in denen die Hände verborgen sind, ist bläulich schwarz. Das Ganze liegt in einem dunkelgrünen Grunde, eingefafst von einem gemalten graubraunen oben abgerundeten Rahmen.

Ein anderes Porträt, das Brustbild einer alten Frau, befindet sich im Besitz der Frau Dr. Virnich in Bonn (H. 0,35 B. 0,28). Die Dargestellte ist kein angenehmer Charakter und hat einen harten hochmüthigen Zug um die schmalen Lippen, ist aber sehr überzeugend geschildert mit den bösen Falten auf der Stirn und den Säcken unter den Augen. In der Rechten hält sie einen Rosenkranz, die Linke legt sie auf den rechten Arm. Die weifse Haube, die schwarze Jacke und deren hellbrauner Pelzumschlag stehen leuchtend und harmonisch zusammenklingend auf dem tiefrothen Grunde.

Bedeutend später aber doch von der selben Hand scheint ein Crucifixus im Kölner Museum (No. 205. Leinwand H. 1,77 B. 1,74). Neben dem Kreuze stehen links Maria und S. Agnes mit Buch, Pfauenfeder und Lamm, rechts Johannes und S. Columba mit Bär und Palme. Das Gemälde ist verblafst und verscheuert wie die meisten Leinenbilder dieser Zeit. Johannes hat sehr weiche schmerzerfullte Züge, die beiden heiligen Jungfrauen haben die rundliche Kopfform und die gewölbte Stirn dieses Meisters. Alles ist flott und flüchtig hingeworfen, die Landschaft ähnlich wie auf der zuerst besprochenen Heiligen-Versammlung. Den Rahmen bildet ein flacher gothischer Bogen auf röthlichen Säulen.

Das Bestreben, durch gleichmäfsige Abtönung eine der Natur entsprechende Gesammtwirkung hervorzubringen tritt am deutlichsten zu Tage auf einer Tafel im Besitze des Kunsthändlers Steinmeyer zu Köln (H. 0,88 B. 1,05). Die Farben sind in den Hauptfiguren tief und voll. Vorherrschend aber ist im Boden und in dem Laub der Bäume ein leuchtendes Braun, gegen welches die Localfarben zurücktreten. In einem weiten Schlofs- oder Klosterhof sitzt die h. Anna neben Maria und legt die Hand auf deren Leib. Im Hintergrunde sitzt die h. Jungfrau unter einem Baume und reicht dem nackten Christkinde, das auf einem Steckenpferde reitet, einen Apfel hin. Ein halbwuchsiger Engel spricht mit ihm, drei andere

Engel musiciren in der Ecke an der Gartenmauer, auf welcher ein Pfau sitzt. Links wird der Hof von einer Kirche abgeschlossen, rechts von einem Prachtbau mit Säulenportal. Davor läuft ein Pfau mit seinen Küchlein. Zwei junge Mädchen unterhalten sich im Vorübergehen. Im Vordergrunde sieht man das Grab eines Bischofs. Die Insignien liegen auf dem Leichentuch. Der Steindeckel mit: Requiescant in pace ist zur Seite geschoben. Darunter liest man:

Si quis eris qui transieris hic respice plora
Sum quod eris quod es ipse fui pro me precor plora[503].

Zu jeder Seite knieen zwei Augustiner-Mönche, links von S. Hieronymus (als Cardinal mit Löwen) empfohlen, rechts von S. Augustinus (als Bischof mit dem Herzen in der Rechten).

Ein bedeutendes Werk dieses Malers, nach dem ich ihn benennen möchte, ist die Legende der h. Ursula, eine Reihe von Leinwandbildern, die für die Kirche von S. Severin gemalt, jetzt in verschiedene Länder zerstreut sind[504]:

1. Geburt der Heiligen, bei Herrn von Stedtmann in Besselich bei Ehrenbreitstein.

2. Taufe der Heiligen, im Germanischen Museum zu Nürnberg (Taf. 101).

3. Sie wird von den Eltern am Altare geweiht, im Kölner Museum (No. 202 H. 1,25 B. 1,15).

4. Aussendung der Gesandten vom Hof des Heidenkönigs, im Museum des Louvre (H. 1,28 B. 1,14).

5. Ankunft des heidnischen Gesandten bei den Eltern der Heiligen im Museum des Louvre (H. 1,28 B. 1,14)[505].

6. Erscheinung des Engels, welcher der Heiligen die Heirath und die Wallfahrt nach Rom befiehlt, im Kölner Museum (No. 203 H. 1,25 B. 1,14) s. Taf. 102.

7. Abschied der heidnischen Gesandten von den Eltern der Heiligen, im Provinzial-Museum zu Bonn (H. 1,90 B. 1,25). Stifter: Wilhem ynckhuys der iung, Kateryn syn huisfrou.

8. Rückkehr der heidnischen Gesandten, ebenda (H. 1,90 B. 1,25). Stifter: Johann ynckhuys, cytgyn sin huisfrou.

9. Gebet der Heiligen mit ihren Gefährtinnen, bei Herrn von Stedtmann in Besselich.

10. Ankunft in Basel, im Provinzial-Museum zu Bonn. Stifter: Johan cort, aelheit syn huisfrou (H. 1,90 B. 1,25) s. Taf. 103.

11. Ankunft in Rom, ebenda. Stifter: Johan cort, Drindgen syn huisfrou. (H. 1,90 B. 1,25) s. Taf. 104[506].

12. Abdication des Papstes Cyriacus, in der Sammlung des Directors List in Wien.

13. Abschied von Rom, im Germanischen Museum zu Nürnberg[507].

14. Rückkehr nach Basel[508].

15. Martyrium der Heiligen und der 11000 Jungfrauen, Doppelbild im South-Kensington-Museum zu London. Stifter: Wynand van wichroid, lysbet syn huisfrou und heynrich van wichroid, hilgen syn huisfrou.

16. Hunnenschlacht, bei Herrn Director List in Wien.

17. Begräbnifs der heiligen Jungfrau, bei Herrn Director List in Wien.

18. Auffindung des Leichnams der h. Ursula durch S. Cunibert, im Kölner Museum (No. 204 H. 1,88 B. 1,03).

Die Bilder waren umrahmt von röthlichen gothischen Bogen und hatten im unteren Abschnitt eine lateinische Inschrift und die Bildnisse der Stifter mit Namen und Wappen. Die meisten sind jetzt oben und unten beschnitten. Sie sind in der Ausführung sehr ungleich, zum Theil von verschiedenen Schülern in der Werkstatt gemalt.

Die Anordnung der Figuren ist im Grunde noch die des Severinsmeisters: selbst kleine Eigenheiten wiederholen sich, wie die oben abgeschnittenen Bäume bei dem Auszug aus Rom. Aber Alles ist lebendiger und mannigfaltiger. Man vergleiche nur die Abdankung des Cyriacus mit der Absetzung des Euphrates in der Severins-Legende (S. 288). Die Haltung der Figuren ist immer natürlich, zum Theil vornehm, die Bewegung beschränkt sich vielfach auf eine etwas einförmige Gesticulation, ist aber zuweilen vortrefflich beobachtet wie z. B. in der Jungfrau, die bei der Ankunft in Basel mit der Linken den Reisekoffer trägt, der den Oberkörper nach der Seite zieht, während sie mit der Rechten den Mantel raffend erhobenen Hauptes aufwärts steigt. Auffallend ist die übermäfsige Länge der Figuren; sie giebt ihnen eine schlanke Anmuth, die sehr gut zu der weichen Zeichnung der Gesichter pafst. Frauen und Kinder haben die runde Kopfform, die wir an Maria im Kreise der Heiligen im Kölner Museum bemerkten. Für die Heiden schafft der Maler groteske Gestalten. Die Hunnenschlacht und die Marterscenen sind zum Theil ziemlich roh ausgeführt.

Das Beste leistet dieser Künstler in der Behandlung des Raumes, sowohl der Innenräume als auch besonders der Landschaft. Die Grundzüge waren freilich schon in der Darstellung der Severins-Legende gegeben. Im Innern schafft er für die Hauptgruppe einen geschlossenen dunklen Hintergrund, bei der Taufe Ursulas durch die Capellenwand mit dem gemalten Fenster. Daneben aber eröffnet er Seitenblicke wie hier rechts in die Kirchenhalle, links auf den Marktplatz mit Brunnen und Cathedrale. Ebenso wird die heidnische Gesandtschaft von Ursulas Eltern in einer offenen Halle entlassen, in welcher das Silbergeschirr auf der Credenz steht: links sieht man in den Speisesaal, wo ein Paar an der Tafel sitzt, rechts nehmen die beiden Kinder, welche die Gesandtschaft begleiten, Abschied von Ursula und durch die offene Thür und durch das Hofthor sieht man die Abziehenden bis zu den Schiffen in feiner perspectivischen Abstufung. Dieses Mittel, den Raum zu vertiefen, wird bei den Landschaften mit grofser Sicherheit angewendet. Besonders schön ist die Landschaft bei dem Empfang in Rom und die Rheinlandschaft bei der Ankunft in Basel. Sie erinnert ein Wenig an die Aussicht auf den Drachenfels. Während der Vordergrund durch die Figuren der Legende reichlich ausgefullt ist, sind Flufs, Gebirge und Stadt zu einem höchst anmuthigen Bilde vereinigt. Leicht hingewischte Schattenrisse wandelnder Menschen ziehen den Blick unmerklich in die Ferne. In Basel wie in Rom ist das Bild oben durch eine Engelschaar abgeschlossen, welche bei dem Baseler Empfang den breiten flatternden Schiffswimpel trägt, wie die Engel auf der Heiligenversammlung den Vorhang des Baldachins. Aber die Figuren sind nicht blofs zeichnerisch richtig in die Landschaft eingesetzt, auch die matten, gebrochenen Farben fügen sich in das gedämpfte Licht der Innenräume wie in die kühle Helle der freien Luft gleichmafsig ein. Am merkwurdigsten ist die Behandlung des Lichtes bei der Erscheinung des Engels. Auch hierfur war ein Vorbild in der Severins-Legende gegeben in der Vision des Clerikers (S. 288). Der Engel steht vor dem Bette der Heiligen mit prächtigen weifs-gelb-roth-schwarzen Flugeln, bekleidet mit einer Alba, über welcher der schwarzgoldene Brokatmantel mit einem machtigen Monile beschlossen ist. Seine Gesichtsbildung erinnert an die Heiligen auf dem Dominicaner-Bilde in S. Andreas. Hinter ihm flammt überirdischer Feuerschein und erhellt das Bett, auf welchem die h. Ursula im Nachtkleid halbaufgerichtet unter der rothen Decke liegt. Diese ist durch schwarze Streifen mit feinem gelbblaugrünem Muster verziert. Am Kopfende sieht man einen Teppich mit Blumen-Muster. Rechts schliefst der schwarze

dunkelgelb gefutterte Bettvorhang die Scene ab und daneben sieht man weiter hinten in einem gewölbten Gange die Königin bei Fackellicht ihre Tochter begrüſsend.

Man möchte von vorn herein annehmen, daſs dieser Maler die Anregung zu seinen groſsen und eigenthümlichen Fortschritten dem Meister verdankte, der zu Anfang des Jahrhunderts in diesen Gegenden das gröſste Ansehen hatte, dem Quinten Massys von Antwerpen. Auf dem zuletzt besprochenen Bilde aus dem Ursula-Cyclus werden wir durch das runde Köpfchen der Heiligen, deren zarte Glieder sich unter der Bettdecke abzeichnen, mehr noch durch die Behandlung des Lichtes lebhaft an das Triptychon mit der Geschichte der h. Anna in der Galerie zu Brüssel erinnert. Allein der Meister der Ursula-Legende ist auch in der Beziehung ein Doppelgänger des Severins-Meisters, dass seine Kunstweise eine deutliche Verwandtschaft mit der Schule von Leyden zeigt und zwar nicht blos in den Zügen, die ihm mit dem Severins-Meister gemeinsam sind. Jene weichen runden Gesichter finden wir auch bei Geertgen von S. Jans z. B. auf dem Sippenbilde im Ryksmuseum zu Amsterdam. Auch eine Kleinigkeit wie der geflochtene Bart findet sich auf dem Bilde aus dem Johannes-Stift in der Galerie zu Wien. In der Christnacht bei Herrn von Kaufmann in Berlin[509] ist eine wirkliche Nachtscene gemalt: das Licht geht von dem Kinde aus wie hier auf dem Ursulabilde von dem Engel. Freilich könnte der Kölner Geertgen selbst nicht mehr gekannt haben, wenn dieser schon gegen 1480 gestorben wäre, aber wohl seine Schüler. Denn Einer von diesen hat zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts ein Bild gemalt, eine Kreuzigung im Kölner Museum (No. 488)[510], das die Wappen der Kölner Familien Quattermart und Zywelgin zeigt, also, wenn nicht hier gemalt, doch jedenfalls zu jener Zeit hierher gekommen ist. Die weichen trüben Farben, die langen Gestalten und ihre eigenthümliche Bewegung zeigen so viel Aehnlichkeit mit denen der Ursula-Legende, daſs an einem Zusammenhang wohl nicht zu zweifeln ist.

Sehr verwandt, also wohl der Schule dieses Malers angehörig, ist eine Kreuzigung im Museum zu Berlin. Die alte Composition des Sippenmeisters, welche dem Weberschen Bilde in Hamburg zu Grunde lag, ist noch einmal wieder aufgenommen und mit einer Fulle lebhaft bewegter Figuren ausgestattet. Am meisten verändert ist die Gruppe der heiligen Frauen, dahinter sieht man zwei lebhaft redende Weiber, weiterhin eine phantastische Landschaft mit ragenden Felsen und Burgen, davor den Zug nach Golgatha mit den nackten Schächern und der knieenden Veronica. Die gekreuzigten Schächer winden sich

in wilden Zuckungen. Die Landsknechte sind aufserst derb und lebenswahr geschildert. Der vornehme Reiter neben dem Hauptmann hat Turban und geflochtenen Bart. Rechts schliefsen Felsen ab unter schwarzem Gewitterhimmel. Ganz eigenthümlich ist Maria Magdalena gezeichnet. Sie hockt mit erhobenen Händen vor dem Kreuze. Ihr rosenrothes Kleid ist im Nacken tief ausgeschnitten, unten mit einer grofsen Agraffe aufgenommen, sodafs das tiefgrune Futter sichtbar wird, die Aermel sind opal-gelb und der Rock von schwarz-goldenem Brokat. Der sternförmige Strahlennimbus sitzt wie ein zierlicher Schmuck am Scheitel des schönfrisirten Kopfes, von dem ein schmaler Schleier seitwärts herabfallt. Auch bei den andern Heiligen sind die Nimben nicht mehr so unbeweglich wie bisher. Die Farben sind auf dem ganzen Bilde tief und weich, durch reiches Gold gehöht. Der vornehme Reiter hat einen braunrothen Mantel, rosenrothe Hosen und gelbe Stiefel mit oliv Aufschlägen. Zu beiden Seiten knieen die Stifter, ein Ehepaar mit Sohn und Tochter. In manchen Zügen erinnert dies Bild an die Kreuzigung im Dom-Chor zu Aachen, ist aber nicht von der selben Hand.

XII.

Bartholomeus de Bruyn[511], wie der Maler selbst eine Quittung unterzeichnet, oder Bartold Bruin, wie er sich auf seinem Siegel nennt[512], war geboren zu Wesel i. J. 1493[512a]. Es scheint, dafs er sehr jung nach Köln gekommen und in die Werkstatt des Meisters von S. Severin als Gehülfe eingetreten ist.

In der Sammlung des Freiherrn von Brenken zu Wewer bei Paderborn befindet sich ein Triptychon (H. 1,21 B. 0,97 u. 0,485), dessen Mittelstück, eine Himmelfahrt Christi, vom Severinsmeister ausgeführt ist, während die Flügelbilder den Jugendstil Bruins zeigen. Bei der Himmelfahrt schwebt Christus sitzend empor; die Apostel knieen um den Hügel, links Maria in verlorenem Profil von Johannes gehalten. Die Landschaft des Hintergrundes ist in bläulichen Tönen, vielleicht von anderer Hand, hinzugefügt. Die Gesichtstypen der Apostel entsprechen denen auf der Himmelfahrt Mariä in Augsburg: das Werk wird also gegen 1511 oder 12 entstanden sein.

Der r. Flügel enthält den Tempelgang der h. Jungfrau in bekannter Anordnung: den Priester oben, die Eltern und Verwandten unten an der Treppe, daneben S. Johannes Evangelista mit Schlangenkelch. Marias Antlitz hat ein längliches Oval mit schräggestellten Augen. Auf dem l. Flügel empfängt der h. Franciscus die Stigmata; unten links sitzt sein Begleiter, rechts steht S. Margaretha mit Kreuz und Drachen. Auf beiden Flügeln sehen wir eine schöne Landschaft mit duftigen Bergen in der Ferne und warmen braunen Tönen im Vordergrunde.

Ganz ähnlich ist das Gesicht der h. Jungfrau auf einem Bilde der Sammlung Weber in Hamburg (No. 57, H. 0,50 B. 0,355). Sie steht mit dem Jesuskinde im Strahlenkranz auf dem Halbmond zwischen S Benedictus und S. Scholastica.

Besonders fein gestimmt ist eine kleine Verkündigung in der Galerie zu Darmstadt (No. 255, H. 0,48 B. 0,34), welche das Vor-

bild Rogiers aus S. Columba (jetzt in München) nicht verleugnet. Der Scepter des Engels gleicht einem antiken Hermesstab.

Eine Wiederholung dieses Bildes von einem Schüler oder Nachfolger findet sich im Kölner Museum (No. 275, H. 0,56 B. 0,33) neben einer dazugehörigen Christnacht (No. 276) von der selben Hand.

In diese Zeit gehört auch eine Heimsuchung in der Galerie zu Wiesbaden (No. 9, H. 0,49 B. 0,36)[513]. Die h. Jungfrau kommt mit zwei vornehm gekleideten Begleiterinnen, von denen die eine einen Korb trägt; die andere hat wieder die schiefstehenden Augen. In der Thüre des stattlichen Hauses steht Zacharias mit dem Rosenkranz; über dem Rundbogen des Portales wird eine Art Candelaber von zwei geflügelten Putten gehalten. Besonders schön ist die Landschaft. Zur Rechten hinter dem Erkerbau steht das Geästel zweier schlanker breitblattriger Bäume vor dem blauen Himmel, an dem Krähen fliegen. Links hinter dem Bergpfad, auf dem Maria mit ihren Begleiterinnen naht, ragt eine jähe Klippe in röthlichem Duft. Daneben in der Mitte des Bildes sieht man fern einen bläulichen Felsen mit hoher Burg und dahinter wieder einen blau-gelblichen Berg. Die ganze Tönung ist ungemein zart und zeugt von feinster Beobachtung der Natur. Davor stehen die Figuren in hellen leuchtenden Farben: die h. Anna in gelb-schwarzem Damast und rothem Mantel, Maria in lila Kleid und blaugrünem Mantel. Das Mädchen mit dem Korb trägt weifsen Schleppmantel mit Pelzfutter über schwarz-gelbem Damast und schwarzem Brusteinsatz. Haus und Boden haben ein ruhiges warmes Braun. Die ganze Farbengebung wie die Behandlung der Landschaft ist die selbe wie auf den Flügelbildern in Wewer[514].

Bei dem nahen Verhältnifs des Meisters von S. Severin zu dem Meister der Ursulalegende ist es nicht verwunderlich, dafs der junge Bruin auch zu diesem in Beziehung trat. Drei flüchtig ausgeführte Leinwandbilder des Kölner Museums[515] füllen eine Lücke in dem oben erwähnten Cyclus, welcher das Leben der Heiligen behandelt. Ein Doppelbild (No. 239, H. 1,45 B. 1,59) schildert den Abschied von England und die Ankunft in Köln. Daran schliefst sich No. 240 (H. 1,50 B. 0,83): die h. Ursula theilt ihren Gefährtinnen in Gegenwart des Bischofs die Befehle des Engels mit, welcher ihr in der ersten Nacht in Köln erschienen ist. Die Composition erinnert an den Severinsmeister: die Heilige thront auf einem Steinsessel mit Rücklaken und daneben steht als Culissenfigur ein grofser Mann mit Stock in scharfem Profil. Die Gesichter sind durchweg schmal mit langer Nase, feinen hohen Brauen

und nicht sehr hoher Stirn. Die Kopfbedeckungen sind sehr mannigfaltig und im Frauenschmuck finden wir zuerst die Metallscheiben über den Ohren und die reichgegliederten Brustketten. Die Farben erscheinen etwas matt und trübe, was bei Leinwandbildern erklärlich ist, zumal diese immer mehr gelitten haben als die Tafelbilder. Schöne Gegensätze bilden stumpfes Rothviolett und weifsliches Gelb, dazu ein leuchtendes Blau, ferner Lila und Grün, bräunliches Roth und feines Blaugrau. — Ein kleineres Bruchstück (No. 241, H. 0,66 B. 0,66) zeigt die Heilige an der Tafel des Papstes in Rom, an der ein Engel aufwartet. Im Hintergrunde rechts sieht man die Gefährtinnen, ebenfalls von Engeln bedient, in zarten röthlichen und bläulichen Tönen ausgeführt.

Die selbe Tönung des Hintergrundes finden wir wieder auf einer kleinen Tafel des Kölner Museums (No. 238, H. 0,48 B. 0,34)[516]. Sie schildert den Tod der h. Ursula. Vor den Zelten des Hunnenlagers steht der König mit Turban und Hellebarde, ein Krieger schiefst auf die knieende Heilige. Die Zeichnung ist noch etwas steif und ängstlich, aber die Farben sind in voller Kraft keck neben einander gesetzt. Der König trägt leuchtend dunkelgrauen Mantel und carmin Turban, sein Kanzler neben ihm feurig carmin Mantel, leuchtendblauen Kragen und ebensolchen Cylinderhut, der Schütze hellrothe Kappe, dunkelgelben Harnisch und grauen Kettenpanzer. Ursula hat wieder das längliche Gesicht. Im Hintergrunde rechts ist das Gemetzel bei den Schiffen geschildert, miniaturartig in bläulichen, röthlichen und grünlichen Tönen, die Landschaft ganz zart: weifsblau, grau und bräunlich wie Aquarell gemalt. Nach den Wappen waren die Stifter der Bürgermeister Adolf Rinck und seine Frau Margarethe von Hardenrath. Da diese im Jahre 1518 gestorben ist, so wird das Bild vorher entstanden sein.

Ohne Zweifel hatte der junge Bruin sein lebhaftes Colorit nach Köln mitgebracht. Er mufs bei einem jener Niederländer in der Schule gewesen sein, welche zu Anfang des Jahrhunderts an verschiedenen niederrheinischen Orten gearbeitet haben. Besonders Antwerpen war durch den Handel mit Köln in engster Verbindung und seine Malerschule stand in hohem Ansehen. So hat der »Meister von Frankfurt«, welcher diesem Kreise angehört, nach 1511 für das hiesige Karthäuserkloster gearbeitet[517].

Ein älterer Landsmann unserers Malers war der insignis pictor Johannes Jodoci aus Wesel, welcher 1512 die Altarbilder in der Abteikirche zu Werden malte, die Bartold Bruin i. J. 1541 aufgefrischt

hat[518]. Vielleicht ist es der bekannte Jan Joest, der von 1505 bis 1508 in dem benachbarten Calcar thätig war.

In dem ersten datirten Bilde Bruins vom Jahre 1515 und in den folgenden erkennen wir den immer wachsenden Einfluſs eines Antwerpener Malers, des »Meisters vom Tode Mariä«, welcher dem Jan Joest von Calcar nahe steht[519]. Wie es scheint, hat dieser Künstler gerade i. J. 1515 das Bild für die Familie Hackeney vollendet, nach dem er gewöhnlich benannt wird, den Tod der h. Jungfrau im Kölner Museum (No. 442, H. 0,63 B. 1,23 u. 0,57)[519a] s. Taf. 105-6. Die Namen der Stifter sind durch die Schutzpatrone und die Wappen der Frauen verbürgt: es sind Nicasius Hackeney, der Rechenmeister Kaiser Maximilians und Hofmeister Philipps des Schönen, zu jener Zeit wohl der angesehenste Bürger der Stadt, und sein Bruder Georg mit Christina Hardenrath und ihrer Tochter aus erster Ehe, Sibylla von Merle. Es ist ein auffallendes Werk: die Farben haben eine wunderbare Leuchtkraft und die Jüngerschaar erfüllt das Sterbezimmer mit tumultuarischer Bewegung. Den vorderen Hauptplan füllen drei mächtige Figuren, die gleichmäſsig — der Todten entgegen — von rechts nach links gerichtet sind, alle drei in gebückter Haltung: am unteren Ende des Bettes stürzt ein Jünger mit dem Weihwasser herbei, in der Mitte kniet Petrus am Bett und liest die Sterbegebete und am Kopfende dreht sich Einer mit gespreizten Beinen zu einem knieenden Gefährten, welcher den Weihrauch im Becken anbläst. (Der Kopf des Letzteren kehrt in der Christnacht des Kölner Museums No. 276 wieder.) Gegen diese aufdringlichen Erscheinungen muſs die rührende Gestalt der Sterbenden zurücktreten. Der Rest der Jünger ist über das Bild vertheilt: Zwei stehen am Fenster, Drei hinter dem Bett, Zwei am Ende und Einer kommt in die Thüre zur Rechten, die mit einem Renaissance-Aufsatz geschmückt ist. Daneben ist die Nische mit Wasserkessel und Becken. Die Stange, an welcher das Handtuch hängt, ist mit dem Wappen der Antwerpener Malerzunft verziert[520]. Angenehmer und ruhiger ist der Eindruck der Flügelbilder s. Taf. 106. Neben den trefflichen Bildniſsfiguren der Stifter sind die Heiligen sehr schön charakterisirt: S. Nicasius als Bischof, die Mitra mit der Hirnschale auf der Linken, S. Georg als derber Ritter in reicher Rüstung, besonders liebenswürdig aber S. Christina mit dem Mühlstein und — da es keine h. Sibylla giebt, — als Schutzpatronin der jüngeren Frau S. Gudula mit der Laterne, an die sich ein Teufelchen anklammert. Dahinter blickt man auf schöne Landschaften mit breiten Wasserspiegeln. »Sie wecken die Sehnsucht in die Ferne und be-

ruhigen durch traulich sichere Beschlossenheit [521]. — Auf dem linken Flugel sind auf der Ruckseite in Steinfarbe gemalt S. Sebastian am Baume, von Pfeilen durchbohrt, und S. Rochus als Pilger, die Pestbeule zeigend, während ihm sein Hund Brot bringt, auf dem rechten S. Christoph und eine weibliche Heilige.

Auf einer Fensterscheibe des Mittelbildes bemerkt man ein Monogramm, das wahrscheinlich J v a b zu lesen ist. Man erklärt es als Joos van der Beeken und das wäre der Familenname des Malers Joos van Cleef, welcher 1511 in die Gilde zu Antwerpen aufgenommen wurde und 1540 dort gestorben ist[522].

Das oben genannte Bild von Bruin ist ein Triptychon der Sammlung Hax in Köln[523] (H. 0,86 B. 0,55 u. 0,23, bezeichnet 1515, s. Taf. 107. Das Mittelstück, eine Krönung Marias, wiederholt die Composition des kleinen Darmstädter Bildes vom Meister der Ursulalegende. Nur erhebt sich hier über dem braunen Rucklaken ein olivfarbiger Baldachin, dessen Vorhange von Engeln gehalten werden. Das Kleid Marias ist leuchtend dunkelgrunblau mit grauem Futter, der Mantel des Heilandes ziegelroth; der Brokatmantel Gott Vaters ist hellröthlichbraun, sein Rock oliv mit rothen Lichtern, wie der Vorhang des Baldachins. Alles ist energisch, nicht grade fein, aber gut zusammengestimmt. Die milden Farben der Engel: stumpfes Hellblau, Gelbweifs, trübes Roth, bilden mit dem dunkelblauen Himmel einen weichen Hintergrund.

Ohne Zweifel mufste dieses neue Colorit in Köln Eindruck machen. Ich erinnere nur daran, dafs in dem selben Jahr das feine kleine Bild des Sippenmeisters mit den Heiligen Barbara und Dorothea und das Gemälde mit dem Ecce homo im Pfarrhaus von S. Ursula entstanden sind. Diese Werke sehen gegen die derbe Jugendfrische Bruins wie veraltet aus; vor Allem sind sie es auch in der Stimmung. Die älteren Meister hatten immer noch etwas von der religiösen Empfindung des fünfzehnten Jahrhunderts bewahrt, eine uberirdische Feierlichkeit und Zartheit. Hier ist von religiöser Empfindung kaum mehr die Rede. Gott Vater ist ein wunderlicher alter Herr und Christus sieht recht albern aus. Wirklich anziehend sind nur die kindlichen Gesichter der Engel und auch die heilige Jungfrau ist nicht ohne jugendlichen Reiz. Das Vorbild des Antwerpener Malers erkennen wir am deutlichsten in der Landschaft der Flügelbilder, einer anmuthigen Gegend mit behäbigen Bauernhäusern unter dichten Baumgruppen und stillen Wassern, in denen sich Burgthürme spiegeln. Und hier lernen wir auch gleich die Haupttugend unseres Meisters

kennen in der ausgezeichneten Charakteristik der beiden Heiligen: S. Ivo in weifsgraubräunlichem Mantel mit rothem Doctorhut und Schultertuch und S. Anna in dunkelgrunblauem Kleid und grauem Mantel. Die sprechenden Gesichter sind sorgfaltig durchgearbeitet, röthlichweifs mit Grau und Braun. Nach den Wappen sind es die Portraits des damals schon hochangesehenen Juristen, Petrus von Clapis, eines der eifrigsten Gegner der Reformation, und seiner Frau Beta Bonenberg. Da die h. Anna nicht gut jugendlich erscheinen kann, sind beide als bejahrte Leute dargestellt, obgleich der Gelehrte damals nicht älter als 35 Jahre war[524]. — Die Rückseiten der Flügel sind mit einer ganz unbedeutenden braunlichweifsen Verkundigung geschmuckt.

Im folgenden Jahre malte Bruin wiederum ein Bild für den Doctor van Clapis, eine Christnacht, bezeichnet 1516, in der Sammlung Richard von Kaufmann zu Berlin (H. 1,35 B. 1,52), s. Taf. 108, die als wirkliches Nachtstück aufgefafst ist[525]. Aehnlichen Versuchen begegnen wir bei dem Meister der Ursulalegende, wie bei den gleichzeitigen Niederlandern, aber wir mussen gleich hinzufugen, dafs Bruin spater nicht wieder darauf zuruckgekommen ist. Anderseits lafst grade dieses Werk den Einflufs des Meisters vom Tode Mariä besonders deutlich erkennen[526].

Das Kind liegt in der Mitte einer hohen Renaissance-Halle auf einem Korbe mit Stroh. Sein Strahlennimbus wirft einen hellen Schein auf die h. Jungfrau und die singenden und betenden Engel, von denen der gröfste zur Rechten kniet. Links kommt Joseph mit der Kerze hinter dem Vorhang hervor. An der Wand hängt neben der Pilgerflasche der Strohhut, den er auch auf einem Gemälde des Meisters vom Tode trägt, rechts sieht man in die nächtliche Landschaft, in welcher der Zug der h. drei Könige heran kommt. Hinten in der Mitte gucken zwei dumme Bauern herein, in der Luft schweben musicirende Engel, von denen zwei zur Linken besonders auffallen. Der eine mit der Laute trägt ein ringförmig aufflatterndes Kleid, unter dem die nackten Beine hervorsehen, der andere mit der Geige ist ganz nackt, nur ein Schleier flattert über seinen Schoofs. Die entgegengesetzte Bewegung der vorstrebenden und zuruckweichenden Beine ist hübsch gedacht, wir sehen darin eine Nachahmung italienischer Vorbilder, welche dem Kölner sicherlich uber Antwerpen zugekommen sind.

Auch die Stifter haben Kerzen auf ihrem Betpult. Da sie hier nicht als Heilige verkleidet sind, werden sie der Wirklichkeit entsprechend dargestellt, die Frau als eine ganz jugendliche Erscheinung. Bruin hat auch später noch für den gelehrten Juristen gearbeitet.

Er hat früh Ansehn in der Stadt erlangt, denn er wurde schon 1518 und dann wieder 1521 von der Zunft in das Collegium der Vierundvierziger gewahlt, das eine Ergänzung des Rathes bildete. Dies beweist, dafs er ein praktischer welterfahrener Mann war, was sein Bildnifs bestätigt. Wir kennen seine Züge aus einer Medaille vom Jahre 1537[527] und finden sie wieder auf einem Gemälde von 1529 im Kölner Museum No. 244. Die Gesichtsformen sind grofs geschnitten: gebogene Nase, scharf im Winkel gestellte Brauen und grofser Mund, und obgleich der Künstler sich durch eine gezierte Pose mit der Hand auf der Brust, den Blick seitwarts nach oben gerichtet, interessant zu machen sucht, sieht er doch recht nüchtern und verständig aus.

Der früheren Zeit des Malers gehören noch einige Bilder der Münchener Pinakothek, eine Kreuztragung (No. 52, H. 0,73 B. 0,57) und die h. Jungfrau mit den hh. Margaretha und Dorothea (No. 128, H. 0,54 B. 0,41), vor Allem aber der Crucifixus (No. 68, H. 0,95 B. 0,73) mit den hh. Maria und Petrus, und Johannes und Barbara, der fur einen Karthäuser gemalt war; auf den Flügeln stehen ein h. Bischof und die h. Agnes; aussen: S. Henricus mit Kirchenmodell und S. Helena mit Kreuz in Renaissance-Nischen mit Medaillons und kränzehaltenden Putten[528]. Dann eine Auferstehung in S. Cunibert zu Köln u. A.

Im Jahre 1522 erhielt Bruin einen grofsen Auftrag für die Stiftskirche in Essen. Von den vier Tafeln des Altarwerkes sind zwei erhalten (H. 2,33 B. 1,52)[529]. Die Aufsenseiten zeigen eine Kreuzigung s. Taf. 111 und eine Beweinung s. Taf. 112, die Innenseiten die Christnacht s. Taf. 109 und die Anbetung der Könige s. Taf. 110. Die Composition ist etwas locker; in Gesichtsbildung, Haltung und Gewandung erkennt man das Streben nach bedeutenden Formen im Anschlufs an das Antwerpener Vorbild[530]. Ein etwas grobkörniges Pathos kann den Mangel an feiner Empfindung nicht verdecken, doch findet man eine Reihe von lebensvollen gut beobachteten Gestalten. Maria ist von bescheidener schlicht bürgerlicher Anmuth. Die Farbengebung ist prächtig, sehr leuchtend und zugleich harmonisch. Sehr reich sind die Landschaften, in denen auch die merkwurdigen Felsbildungen aus dem oberen Maasthal dem Niederlander nachgezeichnet sind. Die Architectur hat die reichen Schmuckformen der italienischen Renaissance, offenbar aus zweiter Hand. Namentlich bei der Christnacht sind Pilaster und Gesimse damit ausgestattet. Hier ist die Composition von 1516 wieder aufgenommen,

aber die Lichtwirkung des Nachtstückes ist nicht durchgeführt. Die Züge der h. Jungfrau sind fester und regelmäfsiger geworden, die Engel weniger kindlich, aber reicher costümirt. Joseph kommt mit der Kerze von rechts. Oben links aber sind die beiden schwebenden Engel mit Laute und Geige wiederholt. Die Haltung der Instrumente ist verbessert, die Formen sind voller geworden und der schamhafte Schleier ist beseitigt. Links unten kniet die Aebtissin Moena von Oberstein, welche das Werk bestellt hatte, das bezeichnet ist mit der Jahreszahl der Aufstellung 1525[531].

Den Essener Bildern verwandt, doch etwas ruhiger und nüchterner in der Färbung ist eine Tafel der Berliner Galerie (No. 639, H. 1,38 B. 1,16), auf welcher der Herzog von Cleve vor der h. Jungfrau kniet[532].

Aus dem Jahre 1524 stammt ein schönes Werk, das uns mitten hineinführt in die geistige Bewegung jener grofsen Zeit, das lebensgrofse Brustbild des Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (s. Taf. 113) bei Herrn Salomon Goldschmidt in Frankfurt a. M. (H. 0,58 B. 0,50; grüner Grund)[533]. Agrippa war ein geborener Kölner aus angesehenem Geschlecht. Nach abenteuerlichen Fahrten, die er als Gelehrter, Arzt und Soldat in Italien, Spanien und Frankreich gemacht, war er i. J. 1519 in seine Vaterstadt zurückgekehrt. In allen Fakultäten heimisch, hatte er seinen lebhaften Geist — wie Faust — auf die geheimen Wissenschaften und Künste gerichtet, um mit Hülfe der Magie die verborgenen Kräfte des Lebens und der Natur zu erkennen und zu beherrschen. In Köln gehörte er zu dem humanistischen Kreise des Grafen Hermann von Neuenahr, später trat er in ein freundliches Verhältnifs zu dem reformatorischen Erzbischof Wilhelm von Wied, dem er 1533 seine Occulta philosophia widmete, während er eine heftige Anklageschrift gegen die conservative Universität richtete. In dem Entstehungsjahr dieses Bildes verliefs er Köln, um in Frankreich Kriegsdienste zu nehmen.

Bruins Gemälde schildert ihn im achtunddreifsigsten Lebensjahre. Das längliche Gesicht mit starkem Kinn und hoher Stirn zeigt vornehme Züge bis auf die formlose unruhig vorstrebende Nase. Es wird umrahmt von dem schlichten, auf der Stirn grade abgeschnittenen Haar und dem dunklen Bande des schwarzen Barettes. Die schönen grofsen Augen haben den sinnenden Blick des Forschers, während der unternehmende Mund mit der schmalen festaufgezogenen Unterlippe und die nervösen Nüstern das streitbare Naturell des unruhigen Mannes bekunden. Sehr sorgfältig sind die Hände behandelt. Auch in diesem

Bildnisse erkennen wir unschwer die Schule des Meisters von Antwerpen.

Zu dem selben humanistisch gesinnten Kreise wie Agrippa gehörte der Bürgermeister Johann von Rheidt (s. Taf. 114). Er war befreundet mit Erasmus und hatte sich bemüht, den grofsen Gelehrten nach Köln zu ziehen. Bruin malte sein Bildnifs, jetzt im Museum zu Berlin (H. 0,61 B. 0,45; grüner Grund) im Jahre 1525. Das war ein schweres Jahr für das Kölner Stadtregiment. Der Rath verbot die ketzerischen Schriften, aber die »Lutherei« war schon in die Klöster eingedrungen, wie bei den Augustinern und in Corpus Christi. Anderseits suchte er vergebens die Universität zu erneuern, welche sich der humanistischen Strömung zu ihrem eigenen Schaden hartnäckig widersetzte. Während also die Freunde der Reform in den geistigen Kämpfen der Zeit vorsichtig vermitteln wollten, kam den Rhein herab der Aufstand des niederen Volkes. In Köln war die Revolution von 1513, welcher der Namensvetter des Johann von Rheidt zum Opfer gefallen war, noch nicht vergessen. Damals waren Corruption und Vetternwirthschaft der regierenden Familien offen zu Tage getreten. Jetzt wandten sich die Zünfte und das gemeine Volk auch gegen den Steuerdruck und die Privilegien der Geistlichkeit. Am liebsten hätte man gleich mit dem Theilen angefangen. Man wird sich nicht wundern, wenn ein Bürgermeister von Köln in solcher Zeit ein sorgenvolles Aussehen hat. Aber dieser Mann hat das Leben niemals leicht genommen. Tiefer Ernst und fester Wille spricht aus den Falten zwischen den geschwungenen Brauen, dem tiefen Zug von den Nüstern abwärts und den schmalen zusammengeprefsten Lippen. Der Blick der etwas ungleichen Augen ist verschleiert. Dafs die oberen Lider etwas herabgezogen sind und unter den Augäpfeln das Weifse sichtbar wird, giebt ihm einen kummervollen Ausdruck. Bruin hat das Gesicht fast ganz von vorne gemalt, als wollte er die Wucht der Persönlichkeit ganz allein durch sich selbst wirken lassen. Nur das von links einfallende Licht belebt die knochigen Formen, denen der kurzgeschnittene Bart einen breiten Abschlufs giebt. Ernst und würdig wirkt auch die schwarzrothe Amtstracht und das schwarze Barett. Die Rechte stutzt sich auf den Bürgermeister-Stab, die Linke hält ein Papier. In diesem Werke hat Bruin sein Meisterstück geliefert.

Werfen wir nun einen Blick auf das, was sonst in dieser Zeit in Köln gemalt ist, so finden wir unter Anderem zwei gröfsere Tafeln in der Dominikaner-Kirche zu Dortmund vom Jahre 1523, welche urkundlich von einem Kölner Bürger Hildegardus herrühren[534]. Sie enthalten: 1. die Sippe der h. Jungfrau und die Christnacht; 2. den Stammbaum und den Tod Marias. Von der selben Hand sind, wie es scheint, eine Kreuzigung im Kölner Museum (No. 230) und Ausstellung und Auferstehung Christi auf den Flügeln eines Schnitzaltares in der Taufcapelle von S. Peter in Köln[535]. Hildegardus ist ein ganz verständiger, aber philiströser Künstler von geringer Erfindungskraft: auffallend sind einige hübsche Frauengesichter, anderseits der gekünstelt unschöne Faltenwurf.

Als Bildnifsmaler lernen wir Johann von Melem kennen in einem Selbstprotrait der Münchener Pinakothek[536] (No. 91, H. 0,54 B. 0,34), einem Brustbilde in Pelz und schwarzer Kappe, vor einem grünen Vorhang im Zimmer gemalt, s. Taf. 124. An der Wand links hängt ein Convexspiegel, der den Dargestellten im Profil und das Fenster mit der Aussicht auf einen Thurm und Reiter wiedergiebt. Die Augen haben denn auch den starren Blick des Spiegelbildes: überhaupt ist die Auffassung peinlich und trocken und die ganze Erscheinung des Mannes mit den wulstigen Lippen und der dicken Nase wirkt nicht angenehm. Die Hautfarbe ist röthlich, wie bei den späteren Bruins, die Ausführung des Pelzes mäfsig. Die Inschrift unter dem Fenster lautet: Ecce duos annos et septem lustra gerentis — huic tabulae e Melem Forma Joannis inest. — Hoc opus ecce novum construxit valde peritus[537].

Höher steht Anton (oder Thonifs) Woensam, der mit seinem Vater, dem Maler Jaspar Woensam, gegen 1510 aus Worms hier eingewandert war und deshalb Anton von Worms genannt wird[538]. Der Vater war ein angesehener Mann, der von 1513 bis 1546 von der Malerzunft öfter in den Rath gewählt wurde und gegen 1550 gestorben ist[539]. Gemälde von ihm sind nicht bekannt, allein es ist anzunehmen, dafs er der Lehrer seines Sohnes gewesen ist. Dies bestätigen dessen nicht eben zahlreiche Bilder, welche die oberdeutsche Abstammung nicht verleugnen[540]. Sie sind sehr sicher und geschickt gezeichnet und klar in der Anordnung, aber auch sehr hausbacken. Die Farbe ist etwas trocken und hart, auch dunkler als man es bei

den Kölnern gewohnt ist. Unter den erhaltenen Gemälden ist das frühste eine grofse Kreuzigung von 1520 im erzbischöflichen Museum zu Freising, die Flügel mit den hh. Stephan, Mauritius mit goldenem Reichsadler in blauem Felde, Anno mit dem Modell von S. Gereon, und Gregor als Mohr in der Pinakothek zu München (No. 66, 67, H. 1,36 B. 1,04). Ein liebenswürdiges und sorgfältig durchgeführtes Werk ist das Altarwerk mit der Sippe der h. Jungfrau, von dem sich das Mittelstück und der linke Flügel in der Sammlung des Freiherrn Heyl von Herrnsheim in Worms befindet, der rechte Flügel im Kölner Museum (No. 211, H. 0,68 B. 0,64 s. Taf. 125. Hier lehnen Alpheus und Zebedeus, wie üblich über eine Mauer, vor welcher die Schwestern Marias mit den kleinen Aposteln sitzen. In der Landschaft folgt der Maler dem Vorbild der Niederländer[541]. Neu und wirkungsvoll ist die Anordnung des Mittelbildes[542]. Maria und ihre Mutter sitzen auf einer breiten Bank vor einem Damastteppich, der von vier derben nackten Engeln gehalten wird. Darüber beugt sich segnend Gott Vater mit einer Art Kaiserkrone und flatterndem Mantel, die Weltkugel in der Linken; über ihm schwebt die Taube, zur Seite geflügelte Engelsköpfe. Hinter den heiligen Frauen sitzen S. Joseph und die drei Männer der h. Anna vor einer Mauer, an welcher hohe Blumen gezogen sind; auf der Mauer bekleidete Engel, welche Harfe und Geige spielen.

Dieses Werk soll aus dem Karthäuserkloster stammen, zu dem Woensam in naher Beziehung stand. Wir haben den Kunsteifer dieser Mönche beim Meister des Bartholomäus kennen gelernt. Auch Bruin hat für sie gearbeitet. Woensam malte i. J. 1535 einen Crucifixus mit Heiligen für den schon genannten Petrus Bloemevenna aus Leyden, der lange Zeit Prior des Klosters gewesen war (H. 0,65 B. 0,85, bezeichnet auf einem Steine zur Rechten mit dem Monogramm)[543], jetzt im Kölner Museum, No. 214 s. Taf. 126. Neben dem Kreuze stehen links die hh. Maria, Johannes und Petrus, rechts S. Bruno mit dem Oelzweig, dem Stifter ähnlich, zu seinen Füfsen der verschmähte Bischofsschmuck, dann Hugo von Grenoble und Hugo von Lincoln mit Kelch und Schwan. Hier bemerkt man die Vorliebe des Malers für lange Gestalten mit kleinen Köpfen. Am Fufse des Kreuzes kniet der gelehrte und rührselige Greis, ein echter Holländer mit freundlich behäbigem Ausdruck, neben ihm seine Verwandten, Enkel und Geschwister, Grofseltern, Onkel und Tanten, die doch schwerlich nach dem Leben geschildert sind. Die Inschrift unter dem Bilde lautet: Propter beneficia et bona que ex benedictione divina

parentumque meorum, quorum imagines cum quinque prolibus in pueritia defunctis hic ad dexteram avorumque cum patruo et tribus amitis virginibus, quorum imagines ad laevam constitutae sunt huic domui accesserunt, obsecro ego frater Petrus Bloemevenna de Leydis eorundem filius et quondam prior hujus domus, per misericordiam Christi et pro eisdem et pro me orari propter deum. MDXXXV. Von anderer Hand ist hinzugefügt: Obiit venerabilis hic pater anno domini 1536 in die S. Hieronymi.

Bei den Karthäusern fand der Künstler auch reichliche Gelegenheit sich auf dem Gebiete zu bethätigen, auf dem er eine wahrhaft bedeutende Wirksamkeit entfaltet hat. Dies war nicht die Malerei, sondern der Holzschnitt[544].

Obgleich der Meister E. S. sich um 1470 in Köln aufgehalten hatte, waren die graphischen Künste hier nicht eigentlich heimisch geworden[544a]. Die Bilder-Bibel, welche die Koelhoff'sche Offizin herausgab, ist gewifs eine bedeutende Leistung, aber die Vorlage ist nicht hier entstanden[545]. Der einzige bedeutende Künstler auf diesem Gebiete ist der Meister des Schwabenkrieges von 1499 und des runden Kartenspiels (s. Abbildung am Schlufs: Salve felix Colonia), der sich P W zeichnet, doch wird man seinen Stil kaum in Zusammenhang mit der heimischen Kunst bringen können[546]. Jetzt war die grofse Zeit der Buchillustration gekommen. Die grofsen Druckereien Kölns verlangten nach künstlerischem Schmuck. So finden wir Anton Woensam seit 1518 in lebhafter Thätigkeit[547]. Bis zu seinem Tode i. J. 1541 beherrschte er den Markt fast ganz allein. Die Kölner Bibelausgaben dieser Zeit sind fast ohne Ausnahme von ihm illustrirt. Wie die Passion früher in grofsen Bilderreihen dargestellt war, so traten jetzt Holzschnittfolgen ein. Ein sehr verbreitetes Buch war das Rosarium Mysticum des Karthäuserpriors Johann Landsberg vom Jahre 1531, das von Woensam mit entsprechenden klar und einfach gezeichneten Holzschnitten ausgestattet ist. I. J. 1532 erschien bei Peter Quentel sein berühmter Prospect der Stadt Köln[548]. Auch hierzu hatten wohl die Karthäuser die Anregung gegeben, denn sie besafsen in ihrem Kloster seit 1516 eine gemalte Ansicht der Stadt[549]. Woensam hat die Arbeiten Dürers und Holbeins vielfach copirt und nachgebildet. Durch Holbein lernte er auch die neuen Zierformen der Renaissance kennen, vor Allem in den kunstvollen Umrahmungen der Titelblätter. Damit kommen auch die Gestalten der antiken Mythologie in die heimische Kunst. 1523 erscheinen die spinnenden Parzen in den bei Hirtzhorn erschienenen Comödien Reuchlins, 1524 die Thaten

des Hercules in der Titeleinfassung zu Flavii Josephi Opera mit dem Motto δύσκολα τὰ καλά[550]. 1526 kommen die χαριτες nach Köln auf dem Titelblatt von A. Gellii Noctes atticae, allerdings ziemlich vierschrötig und plump in der Bewegung, mit ihnen Venus und Apollo[551].

Die Wandelung des Geschmackes macht sich bald auch in der Glasmalerei geltend. Die Farben werden tiefer, die Zusammenstellung weniger bunt. Ein trefflicher Crucifixus im Chor der Antoniterkirche[552] hat fast nur noch Dunkelblau und Roth. Daneben wird eine kunstvolle Behandlung der weifsen Flächen ausgebildet. Besonders schön ist ein von dem Professor und Canonicus Heinrich von Berchem gestiftetes Fenster zu Anfang des nördlichen Seitenschiffes in S. Maria im Capitol, ebenfalls ein Crucifixus zwischen Maria und Johannes; ganz oben sieht man Gott Vater und die Taube des h. Geistes zwischen weifsen Engeln auf blauem Grunde[553]. Die Farben sind — aufser dem Braun des Kreuzes — Blau, Roth und röthlich Violett, dazu im Haar des Johannes ein helles Gelb. Maria und Johannes haben weifse Mäntel mit bräunlichen Schatten, der Körper des Heilandes ist leicht röthlich gefärbt.

In den zwanziger Jahren tritt die neue Ornamentik der Renaissance-Säulen und Palmetten in die Umrahmung ein, so bei einem Crucifixus im nördlichen Seitenschiff von S. Maria Lyskirchen mit einer sehr lebendig charakterisirten Magdalena[554]. Die Farben sind im Wesentlichen Roth, Grün, Goldgelb und Weifs; den Hintergrund bildet eine zum Theil sehr fein ausgemalte Landschaft mit blauem Himmel. Das nächste Fenster zeigt die hh. Helena und Gereon und in der Mitte den h. Bischof Maternus mit zwei Bischofsmützen auf dem Buch in der Hand zwischen zierlichen Säulen mit nackten Putten und Fabelthieren.

Vollkommen ausgebildet aber ist der neue Stil mit seiner kräftigen grofszügigen Formengebung, den vollen tiefen Farben und der üppigen Umrahmung von Renaissance-Ornamenten in den Glasgemälden[555], welche den Chor von S. Peter schmücken. Das mittlere enthält die Kreuzigung. Am Fufs des Kreuzes kniet Magdalena, die Seiten füllen die bekannten Gruppen mit dem römischen Hauptmann und der ohnmächtigen Maria. Im Hintergrunde rechts sieht man die Höllenfahrt Christi. Unten kniet die Stifterin, die Aebtissin von S. Cäcilien, Elisabeth von Manderscheid, empfohlen von der h. Cäcilia mit Palme und Orgel; daneben die Ahnenschilder, unten die Inschrift: Venerabilis et illustris Dona. Elisabetha Comitissa de Mander-

scheid, Ecclesiae parochialis S. Petri ptua. Collatrix in suam ac suarum successorum memoriam fieri fecit 1528.

Im nördlichen Fenster (s. Taf. 127) sieht man die Kreuztragung. Christus ist in die Knie gesunken, von der Seite hält ihm die knieende Magdalena das Tuch entgegen, den Vordergrund füllen zwei Krieger von mächtigem Körperbau in reicher antiker Rüstung; weiter links kommen die heiligen Frauen aus der Stadt; rechts geht der Zug nach Golgatha hinauf. Das ganze Bild ist mit Figuren in verschiedenem Maafsstab angefüllt. Im unteren Theil nimmt die Mitte das Wappen des greisen Stifters ein, des Bürgermeisters von Wesel, der mit seiner Gemahlin, aus der Familie von Siegen, zur Seite kniet, beide in schwarzer Kleidung, hinter dem Manne S. Andreas, hinter der Frau S. Katharina.

Im südlichen Fenster (s. Taf. 127) ist die Beweinung dargestellt. Der todte Heiland wird in schräger Lage von Johannes gehalten, hinter dem Joseph von Arimathia und Nicodemus mit der Dornenkrone und den Nägeln stehen. In der Mitte kniet Maria, rechts steht Magdalena, die gefalteten Hände vor das Gesicht erhebend. Im Hintergrunde sieht man eine pyramidal aufgebaute Kreuzabnahme, weiter rechts wird der Leichnam fortgetragen. Im unteren Theile kniet links der Stifter Gerhard von Wasserfafs († 1541) und seine Gemahlin Agnes van der Bies; hinter ihnen stehen S. Petrus als Papst und S. Agnes mit dem Lamm, in der Mitte hält ein Engel ihre beiden Wappen.

Die Farben sind in allen drei Fenstern überaus kräftig; das dunkle Blau des Himmels — im nördlichen Fenster auch im Grunde der unteren Abtheilung — wird gehoben durch die reiche von hellem Goldgelb bis zu Tief-Orange abgestimmte Umrahmung. Die vollen Farben der Gewänder: Dunkelroth, Blau- und Roth-Violett, Grün, Dunkelgelb, Schwarz werden zu einer lichten Gesammtwirkung vereinigt durch das mit weichem, transparentem Grau schattirte und in den nackten Theilen röthlich abgetönte Weifs.

In den Seitenschiffen der selben Kirche ist noch eine Reihe von Gemälden gleichen Stiles von verschiedenem Werth erhalten. Ueberall findet man die neue Ornamentik mit Masken, Elephanten, Seejungfern in der Umrahmung. Die Farbe ist am feinsten in der Gestalt des h. Evergislus am Ende des nördlichen Schiffes (Taf. 128). Der heilige Bischof steht vor einem grünen Damastteppich mit blauviolettem Ueberfall und rothen Quasten; er trägt einen rotviolettem Damastmantel mit hellgrünem Futter über der dunkelrothen Dalmatica und der weifsen

Alba. Das geistvolle Gesicht ist fein grau modellirt. Der Fliesenboden ist gelb und weifs, die vordere Einfassung lichtbraun. Die umrahmenden Säulen sind dunkel- und hellgelb mit röthlichen Ringen, hellblauen Basen und Capitalen mit grünen Blättern; Putten und Jungfern der goldenen Bekrönung sind röthlich gefärbt. Zu den Füfsen des Bischofs steht die Jahreszahl 1530[556].

Bruin konnte die neue Ornamentik seinen niederländischen Vorbildern entnehmen. Besonders reiche Zierformen zeigen zwei Tafeln des Kölner Museums vom Jahre 1529, die wohl der Ueberrest eines gröfseren Werkes sind. Die eine enthält Scenen aus dem Leben der h. Helena, die andere aus dem des h. Victor. Auf dieser, s. Taf. 115 (No. 244, H. 1,45 B. 0,74), ist die untere Reihe von anderer Hand hinzugefugt und schildert den Abschied des Heiligen vom Kaiser Maximinian, in der oberen Reihe erhält S. Victor mit den Thebäern den Segen des Papstes Marcellinus. Im Hintergrunde sieht man den Kaiser einen Boten empfangen, und aussenden. Der Papst steht mit seinem Gefolge in einer prächtigen Vorhalle, hinter ihnen (im Bilde links) der Maler selbst und in der Thüre der Meister vom Tode Marias, ein ältlicher Herr mit klugen Zügen, welcher dem jüngeren Kollegen die Linke auf die Schulter legt und mit der Rechten eine belehrende Bewegung macht, auf welche dieser mit der Linken antwortet. So hat der Kölner dem Niederländer seine freundschaftliche Dankbarkeit bezeugt[557]. Die Jahreszahl 1529 steht auf der vorderen Tafel, die von einem Genius an der Bekrönung dieser Halle getragen wird. Das kleine Gebäude ist mit Renaissance-Schmuck überladen, der im Einzelnen allerdings etwas stark verschnörkelt ist. Diese ganze neue Architektur gab den heiligen Geschichten einen idealen Rahmen und es war ja auch die Formenwelt, in welcher der heilige Vater wohnte. Sonst hatte man die romanische Architektur angewendet, um die religiöse Darstellung aus der Gegenwart herauszuheben, aber die gothische Ornamentik beibehalten. Jetzt war auch diese so verwildert, dafs sie selbst als Einfassung nicht mehr zu gebrauchen war. Schon bei dem Bartholomäus-Meister hatten sich die Ranken in ein krauses Flechtwerk aufgelöst und bei der Trinität im Kölner Museum (No. 113) sind die Blätter an den Bogen so zerfasert, dafs man kaum noch von Gothik reden kann. Da mufste das Geschenk einer neuen Formensprache, das zugleich die Bedürfnisse der prunkliebenden Zeit befriedigte, mit Freuden begrüfst werden.

In dem selben Jahre 1529 machen wir noch eine überraschende

Beobachtung. Auf der Rückseite eines Doppelbildnisses im Besitz des Barons Pabst van Bingerden im Haag ist Lucretia dargestellt. Diese Figur war sehr beliebt, da sie Gelegenheit bot unter moralischer Nutzanwendung weibliche Formen mit geringer Bekleidung zu malen. Hier ist sie fast ganz nackt bis zum Schoofse, eine ziemlich getreue Nachbildung von Raphaels berühmter Galathea[558]. Bruin konnte diese Gestalt aus einem Stich der Schule Marc Antons entlehnen, wie ja auch Dürer sich »das Werk Raphaels« auf diese Weise verschafft hatte. Aber es sind in einem andern Gemälde dieser Zeit raphaelische Figuren nachgeahmt, die Bruin damals nicht in Stichen finden konnte. Die eben erwähnten Kölner Tafeln scheinen nämlich veranlafst zu sein durch einen grofsen Auftrag, der dem Maler ebenfalls i. J. 1529 zu Theil geworden war. Die Stiftsherren von Xanten hatten für ihren Hauptaltar 4 Tafeln bestellt mit Ausstellung und Auferstehung Christi, den Legenden der hh. Victor und Helena und andern Heiligen. Das ganze Werk ist 1534 vollendet. Hier finden sich mehrere Figuren aus den vatikanischen Stanzen[559]. Dem Maler haben also römische Studien vorgelegen, vielleicht aus der Werkstatt Jan Scorels, der nach dem Tode Hadrians VI nach Utrecht zurückgekehrt war und den grofsen italienischen Stil im Norden einführte[560].

Schon in den Essener Bildern bemerkten wir ein Streben nach würdiger Gestaltung, nicht blos in dem reichen Schmuck der Architektur, sondern auch in Anordnung, Bewegung und Gewandung. Dies wird besonders deutlich, wenn man die Christnacht (S. 312) dort mit dem älteren Bilde von 1516 vergleicht. Das Kind ist fast unverändert, aber doch ein wenig völliger geworden. Die umgebende Gruppe ist künstlich zusammengeschoben: der grofse Engel und Joseph bilden nun das Gegengewicht gegen die knieende Jungfrau, deren Mantel in grofser grader Linie umgeschlagen auf die Erde fällt, während Joseph seinen Mantel in mächtigem Schwung über den Arm geworfen hat. Die Gruppe der musicirenden Engel ist, namentlich durch die verschiedene Neigung der Köpfe, zu fein abgewogenem Rhythmus durchgearbeitet. Allerdings ist hiermit die naive Frische des älteren Werkes gänzlich verloren gegangen; nur die beiden kleinen Engel in der Luft haben sehr gewonnen. Nicht nur die Glieder sind kräftig gerundet, sondern auch die Bewegungen vornehmer geworden und in reizendem Widerspiel zusammengeschlossen. Auch der dritte Engel stöfst nicht mehr die Knie so heftig vor, sondern schwebt ruhig

einher wie getragen von seinem langen Gewande. — In Essen haben auch die stehenden Figuren schon eine schönbewegte Haltung, wie der Kriegsknecht unter dem Kreuz, der den l. Fufs zurücksetzt und mit der Rechten den Schild aufstützt oder bei der Anbetung der prahlerische König, der den Scepter auf die Erde stutzt und der schlanke Mohr, der den Mantel rafft. Ebenso tritt dieses Streben nach Würde und Vornehmheit deutlich zu Tage in dem eigenen Portrait des Malers bei der Legende des h. Victor.

Einen weiteren Fortschritt in dieser Richtung bemerken wir, wenn wir mit der Beweinung in Essen die selbe Darstellung in München vergleichen (No. 75, H. 1,12 B. 0,78 [561]. Aus dem nackten Christus, der dort etwas steif, aber naturgemäfs an den Knieen der Mutter liegt, ist hier ein sterbender Hercules geworden, dessen prächtiger Gliederbau in den ruhigen Linien des Sitzenden trefflich zur Geltung kommt. Darüber baut sich in schräger Richtung nach links die Gruppe der Leidtragenden auf, ergänzt durch eine stehende Frau in der Lucke neben dem Kreuz und die weinende Magdalena, die weiter rückwärts mit gekreuzten Armen hinter einem Erdhügel kniet. Das Bild stammt aus S. Cunibert in Köln, auf den Flügeln sind innen die hh. Stephanus und Sebastian, aufsen Cunibert und Swibertus dargestellt. — Das Höchste ist im Linienspiel der Gewandung erreicht auf zwei Flügelbildern des Kölner Museums mit vier Heiligen (No. 375—8, H. 0,92 B. 0,31, s. Taf. 116). In reichem Wechsel lichter Flächen und dunkelerer Faltenmassen begleitet sie das melodische Ebenmaafs der schlanken Glieder. Man fühlt, wie künstlich aber auch wie fein ein jeder Zug berechnet ist. Auf dem r. Flügel steht die h. Jungfrau auf der Mondsichel: das leuchtende Blau der Gewänder hebt sich von einem gelben Nimbus unter röthlichen Wolken ab, der leise flatternde Mantel giebt ihr den Schein des Schwebens. Das Haupt ist mit einer Art von Kaiserkrone geschmückt. Sie neigt es dem göttlichen Sohne auf ihrer Linken zu, einem kräftigen Knaben in anmuthvollster Bewegung, dessen Vorbild man auf einem raphaelischen Bilde suchen möchte. Mit der anderen Hand hält sie das Tuch unter seinem r. Bein und, wie er sich zurückblickend umwendet, hebt er das linke und greift mit der rechten Hand nach der Brust der Mutter. Auf dem anderen Flügel steht der h. Stephan mit scharf ausgeprägten Zügen in gelber Dalmatica und bläulichweifser Alba. Zu seinen Füfsen kniet ein Canonicus mit feinem kränklichen Gesicht, dahinter sieht man in eine blaue Landschaft. Die Köpfe sind alle auffällig klein. Auf den (abgesägten) Aufsen-

seiten erscheinen der h. Vitalis in antiker Rüstung, die sich dem Oberkörper anschmiegt, mit grofsem Schwert, in der Fahne ein rothes Kreuz auf weifsem Grunde, und S. Lucas mit dem vortrefflich gezeichneten Ochsen. Der h. Ritter hat den Blick seitwärts emporgerichtet, wie der Maler selbst in seinem Portrait, der Apostel einen lebensvollen bürgerlichen Charakterkopf. Ausgeführt sind diese beiden Figuren bis auf die leicht getönten Gesichter in Steinfarbe auf schwarzem Grunde. Wenn das Mittelstück erhalten wäre, würden wir den Entwickelungsgang des Künstlers von 1530 bis 1548 überblicken können[562].

In den Xantener Bildern bemerkt man auch das Bestreben die Farbenwirkung zu steigern, das den kleinen Bildern dieser Zeit einen eigenthümlichen Reiz verleiht. Ein gutes Beispiel ist eine Maria Selbdritt der Sammlung Weber in Hamburg (H. 0,785 B. 0.585)[563], s. Taf. 117. S. Anna sitzt vor einer Renaissance-Nische mit Muschelaufsatz und reicht dem Kinde, das auf dem Schoofse der Mutter steht, einen Apfel; über der h. Jungfrau erscheint die Taube, ganz oben in Wolken Gott Vater. Dazu tritt hier der h. Gereon, der einen Stifter in weifsem Chorhemd empfiehlt. Die leuchtenden Farben wirken ebensowohl durch die Zusammenstellung nahverwandter Töne wie durch die Gegensätze gradezu aufregend. So hat Maria in Rock und Mantel dunkel und hell Grünblau, das durch weifsbräunliches Futter noch gehoben wird, die h. Anna wieder dunkelgrünes Kleid, grünes Buch und weifses Kopftuch. Ihr carmin Mantel steht wie das rothbraune Haar Marias auf einem feuerrothen Damastvorhang mit dunkelgelbgrünem Umschlag; diesen halten zwei Engel in grünlicher und rosa-blauschillernder Gewandung. Gereon trägt schwarzen Hut, goldene Rüstung mit braunen Schatten, hellblaue Ober- und dunkelblaue Unterärmel mit weifsen Schlitzen und hellgrünblauen Puffen, darüber einen gelblichen Mantel mit hellbraunem Pelzkragen, wie ihn auch der Meister des Todes mit Vorliebe verwendet. Hinter der kirschrothen Mauer mit der grauen Nische sieht man auf gelbgrünes Gebüsch, hellblauen See und tiefblauen Wald. — Die h. Jungfrau hat ein reizloses Gesicht mit schwachmodellirten Porträtzügen und dunklen Augen, ihre Mutter grobe Nase und Mund und schrägstehende Augen. Sehr hübsch ist dagegen die kecke Kriegerphysiognomie des h. Gereon, der seine Fahne mit goldenem Kreuz in blauem Felde hält. Das nackte Christkind mit kraftvollen Gliedern hat einen Schleier um die Hüften gewunden. Als Andachtsbild entspricht das kleine Werk einer stark

sinnlichen Richtung des religiösen Lebens, wie sie damals in Köln allgemein war[564].

In den Bildnissen wird um diese Zeit ein hell röthlicher Ton im Fleische vorherrschend. Eines der schönsten ist das des Bürgermeisters Arnold von Brauweiler im Kölner Museum (No. 356, H. 0,56 B. 0,37) s. Taf. 118. Es war, wie man sieht, ein Mann von Bedeutung, von grofser Willenskraft und ruhiger Ueberlegung. Von 1516 bis 1549 wurde er 13 mal zum Burgermeister gemacht. I. J. 1526 hatte er die Beschwerdeschrift der Städte auf dem Reichstage zu Speyer mit unterzeichnet, aber er hielt fest an der alten Kirche und genofs deshalb das Vertrauen Carls V und Pauls IV. Die gleichmäfsige Färbung läfst das Bild, welches auch stark geputzt ist, etwas flach erscheinen, allein die Modellirung in seitlichem Lichte ist so lebendig, dafs kein Zug zu fehlen scheint, welcher die Denkweise des Mannes noch deutlicher offenbaren könnte. Er trägt den schwarz-rothen Amtsrock und stützt die rechte mit einem Türkis geschmückte Hand auf den weifsen Burgermeisterstab, während die Linke mit dem Siegelring ein Schriftstück hält. Als Umrahmung für das Gesicht dienen ein schwarzes Barett und braunes Haar und Pelzkragen, die sich von den blauen Tönen einer einfachen Landschaft im Fensterrahmen abheben. Die Inschrift auf dem alten Rahmen lautet: HER ARNOLT VAN BROWILLER BURGEMEISTER ZO COELLEN AETATIS 62 Ao. 1535.

Nicht viel später ist wohl das Bildnifs einer sitzenden Frau, Kniestück im Germanischen Museum zu Nürnberg (No. 71 H. 0,71 B. 0,84) s. Taf. 119. Sie wendet das Gesicht und den nackten Oberkörper dem Beschauer zu. Ein rothseidener pelzgefütterter Mantel bedeckt den Schoofs und die Beine und ist von hinten über den r. Arm geschlagen. Den Schmuck bilden eine Perlenschnur mit Juwel im Haar, Ohrringe und ein Kleinod auf der Brust. Die l. Hand ruht auf der schöngeschnitzten Lehne des Stuhles, darüber die Rechte. Auf dem Tische vor ihr liegen ein Paar Stiefmütterchen, die man in Köln Jelängerjelieber nennt. Die unregelmäfsige Bildung des Gesichtes: der schiefe Mund und die ungleichen Augen sind gewissenhaft wiedergegeben. Die gewölbte Stirn und das runde Kinn bekunden Klugheit und Festigkeit und die grofsen Augen sehen mit ruhigem Selbstbewufstsein vor sich hin. Eine kleine Falte an den Mundwinkeln deutet auf guten Humor. Die Körperformen sind nicht schön, aber gesund. Der breite Nacken, die leise abfallenden Schultern, die vollen etwas hangenden Brüste, die kraftigen Arme und die runden

schlanken mit 3 Ringen geschmückten Finger, Alles ist meisterhaft modellirt. Das Hauptgewicht aber hat der Maler auf die Farbenwirkung gelegt. Ueber dem kalten Grau des Steintisches steht das intensive Carmin des Mantels mit weifsen Lichtern, verstärkt durch den röthlichen mit Gold gehöhten Ton des Stuhles, daneben der hellbraune Pelz, der sich links wieder von einer blaugrünen Landschaft abhebt. Dem Roth des Mantels entspricht im oberen Theil des Bildes das kalte Dunkelgrün des Vorhanges hinter dem rothbraunen Haar. Alles hebt sich gegenseitig und dazwischen leuchtet der feine röthlichweifse Fleischton. Besonders stark ist das Gesicht gefärbt mit rosenrothen Lippen und dunkelblaugrauen Augen. — Wir wüfsten gerne, wer diese Frau ist, die sich halbbekleidet so unbefangen darstellt, wie es der bürgerlichen Sitte der Zeit kaum zu entsprechen scheint. Die Frau des Malers, Agnes, mit welcher er 1533 die ehemalige Wohnung Stephan Lochners bei S. Alban erworben hatte, ist es wohl nicht. Für sie ist die ganze Erscheinung zu vornehm und wir müfsten sie auch auf anderen Bildern wiederfinden[565]. Jedenfalls folgte Bruin auch in dieser Art der Darstellung italienischen Vorbildern.

In den übrigen Gemälden werden jetzt die Farben immer schreiender. Auf einer Dornenkrönung von 1538 im Germanischen Museum (No. 70, H. 0,74 B. 0,61) sehen wir eine Renaissancehalle mit gelben Nischen, hellrothen Pilastern, graublauen Capitalen und blauem Gesims. — Endlich geht die Feinheit der Töne ganz verloren, wie auf der Kreuzschleppung aus S. Johann Baptista ebendort (No. 72, H. 1,10 B. 1,75). Die Flügel mit den hh. Heinrich und Helena, Johannes und Katharina (aufsen: Ecce homo und Kreuztragung) sind in der Pinakothek in München (No. 84, 85)[566]. Hier tritt auch in der Zeichnung eine unerfreuliche Wandlung ein. Einzelne Figuren wie Christus und der Henker, der ihn zieht, erinnern an Raphaels Spasimo, im Uebrigen werden alle Formen übertrieben, selbst die Pferde sind affectirt. Was bei Raphael aus einer vornehmen Gesinnung und Umgebung natürlich erwachsen war, blieb für Köln ein fremdes Gewand, womit eine ganz andere Anschauungs- und Empfindungsweise rein äufserlich umkleidet wurde. Wir sahen mit Erstaunen an den Kölner Flügelbildern mit den hh. Lucas und Vitalis, wie verständnifsvoll der deutsche Maler das edle Linienspiel der Italiener nachgeschaffen hat. Aber schon die Gesichter der Heiligen wollten nicht recht dazu passen[567].

Bruin war vor Allem Porträtist. Die scharfe Beobachtung der Natur war die sichere Grundlage, von der er ausgegangen war. Die

geistige Erhebung, die ihn zu reineren Formen führte, konnte nicht dauern, am wenigsten in dem Köln des sechzehnten Jahrhunderts. Wir haben einige von den hervorragenden Männern der älteren Generation kennen gelernt. Sie versuchten in den stürmischen Wogen der politischen und religiösen Kämpfe klug zu laviren[568], aber sie konnten den allgemeinen Niedergang des städtischen Wesens nicht aufhalten. Aufser ihnen malte Bruin unzählige Mitglieder der Aristokratie und des wohlhabenden Bürgerstandes, vielfach nach einer Sitzung[569]. Die Männer sind zumeist stattliche Leute mit grofsen, etwas leeren Formen. Ein häufig wiederkehrender Zug ist behagliche Jovialität in dem vollen Untergesicht bei kalten hochmüthigen Augen. Die grobknochigen reichgeputzten Frauen erscheinen oft beschränkt und kleinlich, aber voll Lebenskraft und Energie. Bei der Einen überwiegt das Selbstbewufstsein der vermögenden Hausherrin, bei Andern spiegelt sich eine innere Erregung in den schlaffen Zügen, die in dem nervösen Spiel der Finger mit dem Rosenkranz begründet scheint. Ueberhaupt sind die Hände, auch in ruhiger Haltung, immer sprechend und bedeutsam. Der Grund ist durchweg einfarbig, oft oliv, seltener hellblau. Der Maler hat alle diese Leute gemalt, wie er sie sah, und er sah gut. Anziehender als viele andere sind zwei solcher Bildnisse im Kölner Museum. Das eine, (No. 257, H. 0,37 B. 0,255), ist ein Mann von etwa 50 Jahren in schwarzer Kleidung, (s. Taf. 120)[570], die grauen Handschuhe in der Linken. Der Teint scheint röthlich zu sein, ist aber durch starken Firnifs gebräunt. Das Licht fällt von links ein, doch auch die Schattenseite, wo der Olivgrund aufgehellt ist, wird durch Reflexlichter belebt. Es ist ein Mann von starkem Selbstbewufstsein, klug aber nicht sehr gebildet. Das lebhafte Temperament äufsert sich auch in der rechten Hand, die halbgeöffnet auf der Brüstung ruht. Die Hängebacken und das Doppelkinn und ein behaglicher Zug um den Mund bezeugen, dafs er gewohnt ist, »sich fröhlich zu machen«, wie es im Buche Weinsberg heifst, wo die Küchenzettel ausweisen, welche Bedeutung für diese Herren das Essen hatte; aber der gleichgültige Blick und eine senkrechte Falte über der kurzen stumpfen Nase warnen uns davor, seiner Gutmüthigkeit zu vertrauen. — Das andere (No. 256, H. 0,39 B. 0,27) s. Taf. 121, ist eine energische etwas selbstgefällige Dame, ohne Zweifel eine gute Hausfrau. Eine Inschrift auf der Rückseite sagt: alsus wais ich gestallt do ich wais 48 yar alt ind haid 11 kinder tzor wylt getzyllt. gait haiff loiff[571]. 1541. Die derben Formen des Gesichtes mit starken Backenknochen, dicker Nase und Doppelkinn erhalten durch die

grofse Flügelhaube einen ältlichen Ausdruck. Die Augen blicken klug und etwas spöttisch. Die dicken Hände sind unter dem Perlengürtel behaglich zusammengelegt. Die Farbung des ganzen Bildes ist kuhl gehalten: bleicher Teint in vollem Licht, schwarzes Kleid mit weifsem Futter auf hellblauem Grunde. Aber die Schatten im Fleisch sind nicht mehr grau, sondern bräunlich. Vielleicht dürfen wir darin schon die Einwirkung eines neuen Vorbildes erkennen, des Martin van Heemskerk, der 1540 aus Rom in seine Heimath zuruckgekehrt war.

Zwei schöne Flügelbilder von diesem Haarlemer Maler sind im Kölner Museum erhalten; S. Petrus und S. Margaretha vor einer reichen in feinen blassen Tönen ausgeführten Landschaft mit romischen Ruinen (No. 500—501). Ein Kölner Maler hat die Bilder der Stifter hinzugefugt, das Werk war damals also schon in der Stadt. Auf den Stufen einer Treppe des Hintergrundes sitzen ein Paar halbnackte Gestalten mit kleinen Kopfen und musculösen Gliedern. Das war der neue Stil, welcher die stille Wurde und die sanfte Schönheit Raphaels verdrängen sollte. Ihr aufdringliches Pathos war den Zeitgenossen verständlich und entsprach auch in den Heiligenbildern der gesteigerten Energie des kirchlichen Lebens, welche in Köln seit 1540 durch den Jesuiten Canisius inaugurirt war. Mit jugendlichem Eifer warf sich Bruin in diese neue Richtung.

In einem grossen Triptychon, das 1548 in S. Maria ad Gradus geweiht war, jetzt in der zweiten nördlichen Chorcapelle des Domes, enthält das Mittelstuck einen Crucifixus mit der üblichen Umgebung. Die h. Jungfrau hat das häfsliche Profil, das bei Heemskerk öfter wiederkehrt: lange gebogene Nase und grofsen Mund mit vorgeschobener Oberlippe. Bezeichnend ist die pretentiöse Art, mit welcher eine bedeutungslose Aeufserlichkeit behandelt ist: Magdalena hebt in stolzer Haltung hinter dem Kreuze knieend mit spitzen Fingern den Deckel von der Salbenbuchse und Johannes zeigt mit grofser Handbewegung auf das offene Gefafs. Auf den Flügeln erscheinen die hh. Nicolaus und Andreas, Petrus und Rochus, hinter diesem eine römische Ruine mit einem Obelisken[572]. Auch die Heiligen sind in unruhiger Bewegung. Die Aufsenseiten ziert eine Verkundigung: Maria hat anmuthige regelmäfsige Züge, aber der Engel ist überaus komisch. Er tänzelt grade aufgerichtet einher, das Scepter wagerecht in der Linken, die Rechte hoch erhoben mit zwei nach vorn gebogenen Fingern. Dabei trägt er ein blauroth schillerndes an der Seite ge-

schlitztes Gewand mit gekrauselten Bändern, an den nackten Beinen blaurothgelbe antike Beinschienen und Sandalen.

Voll ausgebildet finden wir diesen Stil in zwei grofsen Triptychen in S. Andreas und S. Severin, mit Kreuzigung und Abendmahl auf dem Mittelbilde. Die Leiber sind hier kraftvoll und hoch gewachsen, alle Glieder von der inneren Erregung gewaltsam bewegt, alle Muskeln angespannt, selbst die Finger krampfhaft zuckend. Die Gewandung ist von zahlreichen tiefschattigen Falten durchschnitten. Das Colorit ist merkwürdig verändert. Die alten grellen Farben in der Zusammenstellung von Feuerroth und Carmin, Schieferblau und Grau sind blafs geworden, sie wirken bunt aber trocken. Die Landschaft ist ganz hellblaugrün mit röthlichen und braunen Tönen. In S. Andreas ist der Crucifixus auf dem Mittelbilde (H. 2,33 B. 1,52) sehr vornehm und schön modellirt, auch Maria und die h. Gertrud haben stille freundliche Gesichter, aber Magdalena hat wieder jenes unangenehme Profil und Johannes breitet zum Heiland aufblickend die Arme pathetisch aus. Im Hintergrunde sieht man zwei sprengende Reiter nach raphaelischem Muster. Die Flügel (H. 2,34 B. 6,69) zeigen die hh. Andreas, Urban und Ulrich, aufsen die hh. Cornelius, Gereon, Georg und Mauritius mit riesigen Fahnen. Den Hintergrund bildet wieder Renaissance-Architektur mit römischen Ruinen. Gereon und Mauritius sind als Legionäre in pseudo-antike Rüstung gekleidet. Alles dies ist so schwulstig und geschmacklos, dafs man es dem Meister doch nicht allein zuschreiben möchte. Er mufste als vielbeschäftigter Künstler seine Gehülfen verwenden. Wir hören auch, dafs ein Bildercyclus aus dem neuen Testament, den er 1547 im Carmeliterkloster begann, von seinem Sohne Barthel vollendet wurde[573].

Ebenso mögen seine Schüler auch an dem grofsen Werke in S. Severin mitgearbeitet haben. In dem Abendmahl des Mittelbildes (H. 2,34 B, 2,60), s. Taf. 122, hat die Uebertreibung des Ausdruckes in Mienen und Gesten den höchsten Grad erreicht. Judas wirft in der Ueberraschung das Brod vom Tisch und greift so ungeschickt in das Messer, dafs er sich nothwendig verletzen mufs. Neben ihm auf der Erde steht ein Prachtgefafs mit Wein. Johannes kann an der Brust des Herrn ruhen, da dieser ein Knie über den Rand des Tisches emporgezogen hat. Ein kunstliches Seitenlicht läfst Muskeln und Falten in scharfen Gegensätzen hervortreten. Die Architektur, eine Säulenhalle mit reich ornamentirter Apsis, aus welcher ein aufgeregter Moses mit den Gesetzestafeln herabschaut, ist sehr

wirkungsvoll. Wenn man aber zurückdenkt an die lebensvollen Gestalten, die Bruin in seiner besseren Zeit der Wirklichkeit nachgebildet hat, so erscheinen diese Menschen zumeist roh und unnatürlich und als sollten wir recht deutlich sehen, was der Untergrund dieser stilisirten Leidenschaftlichkeit geblieben war, so läfst uns der Maler unmittelbar neben der hochpathetischen Scene einen Blick in die Küche thun. Auch diese ist classich aufgeputzt, der Kamin mit einer Karyatide, der Anrichttisch mit Löwenfüfsen geziert. Aber der Koch schleppt eben eine grofse Bratenschüssel in die Thür und drei derbe Mägde sind in eifriger Thätigkeit. Seit dem westphälischen Abendmahl mit Schinken und Schweinskopf war die materielle Unterlage der heiligen Mahlzeit nicht so drastisch illustrirt. — Die Flügelbilder, (H. 2,34 B. 0,968) s. Taf. 123, enthalten innen die Mannalese, und die Begegnung mit Melchisedek, aufsen links die hh. Constantin, Katharina und Georg, dahinter eine grofse Architektur mit dem Torso einer antiken Frauenstatue, rechts S. Helena mit der Kaiserkrone auf einem Buch, Nicasius mit dem Gehirn in der Mitra und Gudula mit einer riesigen Laterne, dahinter römische Ruinen. Auf dem l. Flügel sieht man hinter einem Begleiter Abrahams das sprechende Portrait des gealterten Künstlers.

Bruin ist 1550 und 1553 in den Rath gewählt, 1557 war er nicht mehr am Leben. Mit ihm geht die Blüthezeit der alten Kölner Kunst zu Ende.

Als Erzbischof Adolf von Schauenburg i. J. 1550 seinen Einzug hielt, hatten sich die Aemter und Gaffeln vom Severinsthor bis zur Trankgasse aufgestellt, darunter von den Malern 140[574]. Es werden die Glaswörter, Bildschnitzer und andere Zunftgenossen mitgerechnet sein. Immerhin würde eine stattliche Zahl von Malern übrig bleiben, aber es ist merkwürdig, wie wenig von ihnen zu sagen ist. Aus der ganzen zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts sind — von Bildnissen abgesehen — keine Werke von irgend welcher Bedeutung erhalten. Dabei mangelte es nicht an Nachfrage nach Gemälden. Schon i. J. 1546 war einem fremden Kunsthändler erlaubt worden zur Mefszeit im Kreuzgang des Minoritenklosters »gemaelde doichere« feil zu halten. Die ansässigen Maler erhoben vergebens Einspruch und brachten schliefslich die Bilder mit Gewalt in ihr Zunfthaus, worauf der Rath die Amtsmeister gefangen setzen liefs. Als Vertreter sandten die Maler nun »jren gekoren Rathsman zurzeit Engelberten Schutz, Jasparn van Wurmbs jren Banerhern, vort Barthold Bruns und Johan van Delfft«, welche für die »uberfarenheit« ihrer Amtsbrüder Verzeihung erlangten[575].

Wir fanden schon im Anfang des Jahrhunderts fremde Leinwandbilder zum Schmuck des Rathhauses verwandt. Dann kommt es vor, dafs in Gemalden auswärtiger Künstler die Bildnifse der Stifter von Kölner Malern eingesetzt werden, so z. B. auf den erwähnten Flügelbildern von Martin Heemskerk im Kölner Museum (s. S. 327)[576] und auf einem Triptychon mit Anbetung der Könige aus Bles' Werkstatt (im selben Museum, No. 439).

Jetzt wird der Gemäldehandel zur Mefszeit eine stehende Einrichtung, denn Hermann von Weinsberg bemerkt i. J. 1578: »den Malern, die zo Gottsdracht (d. i. Frohnleichnam) allhier veill geheppt und des Wetters halben wenig verkauft haben u. H. vergunnt dissen u. morgenden Tag zo verkauffen, dann sollen sie von hinnen vorrucken und den Malern keinen mehreren Schaden thun«. Und im Jahre 1583 heifst es: »disse Gotstracht sin kein gemalde Doicher in den Umbgangen zu Minderbrodern, zu klein S. Martin, uff den Dillen, ad gradus Mariae, im hilligen Geist, uff dem Domhaiffe uffgeskladen und feil gewesen, das an 50 Jaren und nehe mehr ungeschein was gewest«.

Auch im siebzehnten Jahrhundert suchen sich die Kölner Maler vergebens der Concurrenz von Antwerpen zu erwehren[577], und noch im achtzehnten Jahrhundert war alljahrlich Ausstellung und Verkauf von Bildern in dem Kreuzgang des Minoritenklosters, über welchem das Museum Wallraf-Richartz erbaut ist[577a].

Bartold Bruin hatte zwei Söhne. Von dem älteren, Arnold[578], wissen wir, dafs er seit 1565 fünfmal Rathsherr war und 1568 den Auftrag erhielt, das Bild in der Rathscapelle zu repariren, wie kurz vorher der Genter Altar von Scorel und Blondeel erneuert war. Ferner restaurirte er i. J. 1570 die Gemälde auf dem Hochaltar der Abteikirche zu Werden, wie sein Vater 30 Jahre früher gethan hatte. Es ist daher wahrscheinlich, dafs ihm dort die beiden Bilder gehören, welche den unerfreulichen Stil aus der letzten Zeit Bartold Bruins zeigen, einen Mannaregen mit einer Ansicht der Abtei im Hintergrunde und einen Elias in der Wüste[579]. Arnold starb an der Pest i. J. 1577.

Der andere Sohn, Bartholomaeus, ist ein etwas schwächlicher Nachzugler, welcher doch seine Eigenart zu behaupten weifs[580].

Ein Diptychon der Sammlung Weber in Hamburg (No. 66, H. 0,55 B. 0,38) ist gezeichnet BARTHOLOMEO BRVN FECIT ANNO DNI 1560. Die eine Tafel (s. Taf 129) enthält das Bildnifs des Peter Ulner aus Gladbach im 37ten Lebensjahr. Dieser war ausgebildet bei den Fraterherren in Deventer und Herzogenbusch[581] und dann in das Benedictiner-Kloster zu Werden eingetreten. Vielleicht datirt von hier seine Verbindung mit der Familie Bruin. I. J. 1555 wurde er Hofprediger des Herzogs Heinrich von Braunschweig und 1559 Coadjutor, 1561 Abt des Klosters Bergen bei Magdeburg. Dort fuhrte er in den nächsten Jahren die Reformation ein und erzog junge Leute zum Predigtamt. In seiner Leichenrede († 1591) heifst es: »Es ist auch nicht ohne Nutz abgangen, dann aus diesem Kloster drey und sechtzig Personen an andere Oerter beruffen, zu Kirchen-Aemtern, zu Schuldiensten, auch zu andern Aemtern. Herr Christophel von Möllendorf, Thumdechand seliger, pflag ihn Coronam Monachorum zu nennen, wegen der Ordnung und disciplin, so damals im Kloster gehalten wurd.« Es war also kein ganz unbedeutender Mann, der hier dargestellt ist. Seine religiösen Anschauungen sind auch in einer Inschrift auf dem Rahmen ausgesprochen. Allein die ganze Ausführung des Gemaldes ist so glatt und geleckt, dafs man kaum den Zug von Intelligenz und Willenskraft erkennt, der aus den etwas leeren blauen Augen und dem festgeschlossenen Munde spricht. Das Gesicht hat weifse Lichter und feine graue und braune Schatten mit etwas hellem Roth. Das dunkelblonde Haar ist sorgfältig gestrichelt. Auch die beringten Hände mit den wohlgepflegten Nägeln sind zart behandelt. In der Umgebung ist Alles vermieden, was den Eindruck dieser matten glatten Farben stören könnte. Der Abt trägt einen grauvioletten Rock, eine kleine weifse Halskrause und ein goldenes Kreuz vor dem Leib. Das Buch, das vor ihm auf dem Tisch liegt, hat gelben Schnitt und rothen Einband. Der Pilaster, der Wappen und Inschrift trägt, ist hellgrau; dazu kommen stumpfes Grün in der Tischdecke und im Vorhang trübes Kirschroth auf schwarzem Grunde. — Die andere Tafel des Diptychons zeigt Christus mit Dornenkrone und grauviolettem Mantel, das Kreuz auf der Schulter, eine unbedeutende, aber sorgsame Arbeit. — Auf der Ruckseite sieht man eine sogenannte Vanitas: Todtenkopf, Sanduhr, Kerze auf Messingleuchter, Seifenblasen mit Becken und Rohr, darunter DISCE MORI.

Nahe verwandt ist ein Bildnifs des Kölner Museums (No. 299, H 0,69 B. 0,53) mit der Inschrift Henricus Dei et aposto-

licae gratia Episcopus Daualiensis (von Daulis in Griechenland) suffraganeus Spirensis etc. s. Taf. 130. Es ist der Speyerer Weihbischof Heinrich Schmitz aus Aachen, welcher um 1568 Commissar vom h. Ignatius in der Stolkgasse war. Der kalte hochmüthige Ausdruck in Augen und Mund pafst zu der mattherzigen Färbung.

Die selbe Malweise finden wir auch auf einem Triptychon des Kölner Museums (No. 293, H. 0,54 B. 0,38 u. 0,16)[581a]. Das Mittelstück enthält die Anbetung der h. drei Könige. Maria sitzt rechts mit dem Kind auf den Knieen, das in den Münzenbecher des knieenden ältesten Konigs greift. Auf dem Tische, wo dessen Krone liegt, sieht man den Napf mit Brei, Aepfel und Kirschen. Hinter der h. Jungfrau steht Joseph, den Hut lupfend, in der Mitte der zweite König und links der Mohr. Hier sieht man deutlich, dafs die weichen und ein wenig truben Farben aus den letzten Werken des Vaters genommen sind. Ganz eigen ist in den Kleidern die reichliche Verwendung von Gold mit schwarzer Schraffirung. Die Inschrift des Rahmens lautet: Reges de Saba veniunt — Aurum thus murrham offerunt — Intrant domum invicem — Novum salutant principem — Laudetur sancta trinitas — Deo dicamus gratias. Alleluja. — Auf dem rechten Flügel steht S. Petrus, auf dem linken S. Andreas mit einer knieenden Franziscanerin vor einer dunkelbraunen Wand.

In den späteren Bildern des fleifsigen Kunstlers überwiegt die blasse Färbung, was mit der Uebung zusammenhängen mag, die Leute auf dem Todtenbett zu malen. So hatte Bruin das Bildnifs des Karthäusers Laurentius Surius aus Lübeck bei dessen Tode 1578 lange in seinem Schaufenster ausgestellt[582]. Leider ist dieses Bild des gelehrten Mönches, das sich im Kölner Museum befindet (No. 298 H. 0,55 B. 0,41), ganz übermalt und es sind fast nur noch die Umrisse des echt niederdeutschen Gesichtes erhalten.

Auf dem Triptychon ist die Charakteristik der heiligen Personen ganz lebendig, aber etwas dürftig und spiefsbürgerlich. Das kann uns freilich nicht wundernehmen, wenn wir hören, wie die Sitte, die Verwandten der Stifter in der Rolle der Heiligen zu portratiren, damals Ueberhand genommen hatte. Hermann von Weinsberg[583] erzahlt, wie er i. J. 1556 bei dem jüngeren Bartel Brun ein Altarbild bestellt habe: im Mittelstück einen Crucifixus mit Maria und Johannes, auf den Flügeln Moses mit der ehernen Schlange und das Opfer Isaaks, aufsen die vier Evangelisten: Und ich hab auch in die angesichter allesamen leuth laissen conterfeiten usgeschiden Christi angesicht und steit in Marienbildt feigin

(Sophie) myner frauwen suster angesicht. in Johannis under dem Creutz myner frauwen sons Johan. In Abraham steidt des kirchmeisters Peter Nuvenars angesicht und in Mose steit des kirchmeisters Heinrich van Krufftz angesicht. In den vier Evangelisten sind contrafeit insamt Matheo M. Johan Cortessum Offermann, In Marco myn broder gotschalk. In Luca myn broder Chertsgin (Christian). In Joanne her Johan Nuvenhaven pastor. Wenn wir die uberlieferten Philistergesichter der Familie Weinsberg ansehen[581], so können wir uns eine Vorstellung von diesen Heiligen machen.

Das Kölner Museum besitzt noch eine Reihe von Bildnissen des jüngeren Bruin, meistens nicht gut erhalten[585]. Besonders charakteristisch ist das Bild einer jungen Frau aus der Sammlung Dormagen (H. 0,805 B. 0,655): es zeigt ein schwachliches beschränktes Wesen in zartester Ausführung. Selbst hier sind die Farben der Kleidung, abgesehen von dem Brokathäubchen auf Schwarz und Weifs beschränkt. — Im Herzoglichen Museum zu Gotha (No. 391) befindet sich das gute Bildnifs einer älteren Frau.

Gut erhalten ist das Bildnifs des Kölner Patriziers Herman von Wedig aus dem Jahre 1581 im Kölner Museum (No. 300 H. 0,69 Br. 0,53), s. Taf. 131. Der frische dreifsigjährige Junker mit den geschwungenen Brauen, der ungefügen Nase und dem martialischen hellblonden Schnurrbart sieht auf den ersten Blick ganz verwegen aus und die spanische Tracht, der zurückgeschobene hohe schwarze Hut, die tellerförmige Halskrause, das weifse Atlaswamms und der kurze schwarze Mantel, unter welchem er den Arm keck in die Seite stemmt, giebt ihm ein stattliches Ansehn. Aber der Ausdruck der wasserblauen Augen ist doch im Grunde herzlich unbedeutend. Diese ganze Kunst ist wirklich etwas durftig und verblafst. Das Colorit ist wieder fein gestimmt, aber so zart, dafs selbst die bescheidenen Farben der beiden Wappen auf dem grauen Grunde ihre Wirkung thun.

Zehn Jahre später wird der selbe Mann schon von dem Brabanter Geldorp Gortius gemalt, welcher auch der Nachfolger Bruins als Rathsherr wurde.

Die religiöse Kunst vertrat dann nach dem Vorbilde der Italiener der Wallone Jerrigh, der Lehrer des Johann von Aachen. In der Sternengasse aber war der kleine Peter Paul Rubbens aufgewachsen, welcher im folgenden Jahrhundert auch die Kölner Kunst beherrschen sollte.

So blicken wir zurück auf eine tausendjährige Geschichte[586]. Die christliche Kirche hatte die Erbschaft des Alterthums in Religion und Kunst den Germanen überliefert, aber das frische Leben, das die Werke der alten Griechen einst erfullte, war verblüht. Körperlos, regungslos, mit grofsen starren Augen erschienen Christus und die Heiligen in den Mosaiken und Wandgemälden wie Gestalten aus einer anderen Welt. Die Franken[586a] standen ihnen fremd gegenüber: sie konnten, als die stadtische Cultur verging, höchstens in einer bescheidenen Ornamentik den eigenen Formensinn bethätigen. Doch wie das Christenthum aus dem Süden gekommen war, so unterhielt die Kirche die Verbindung mit Italien und Byzanz, die unter Carl dem Grofsen und den Sachsenkaisern immer wieder erneuert wurde und schliefslich durch die Kreuzzüge dem ganzen Volke zu lebendigem Bewufstsein kam. Aus Goldschmiedearbeiten und Elfenbeintäfelchen, vor Allem aber aus zahlreichen Miniaturen gewann man die Anschauung eines ausgeprägten Stiles, den man allmählig verstehen und nachbilden lernte.

Das elfte Jahrhundert war noch in einer schweren, überaus einfachen Formengebung befangen. Die Architektur gab dem farbigen Schmuck Gesetz und festen Rahmen. Dann aber nahm auch die kirchliche Kunst Theil an dem reichen Leben, das hier in Köln erblühte. Die wunderbare Gunst der geographischen Lage machte sich aufs Neue geltend. Die reichen Stifter wetteiferten in Aufwand mit den Erzbischöfen, die an der Spitze der rheinischen Ritterschaft zu den Schlachten und Festen der deutschen Kaiser zogen. Die Kaufleute übernahmen die Führung der Stadt, sie machten Köln zum Mittelpunkt des Handels nördlich der Alpen und stellten sich in Bildung und Sitte den Rittern gleich, wie es Rudolf von Ems in seinem guten Gerhard geschildert hat.

Da nahmen auch die Gedanken der Künstler einen hohen Flug. Sie schufen auf der Grundlage der alten Basilica jene durchsichtig gegliederten, von einheitlichem Rhythmus belebten Kirchen, welche heute noch der schönste Schmuck der Stadt sind[587]. Mag die reizvolle Kleeblattapsis an die römische Kaiserzeit, die Zwergsäulengallerie an Italien erinnern: es ist doch eine neue Schöpfung, dieser festgeschlossene Bau mit seinem reichen Spiel von Thurmen, Conchen, Nischen, Säulen und den hochgewölbten Innenräumen, die mit dem mächtigen Sursum corda! der Kuppel harmonisch ineinander fliefsen, und es war eine hohe Aufgabe für die Malerei, diese prächtigen Hallen würdig zu schmucken. Ihre Gebilde haften noch an der Fläche, aber in leichtem Linienflufs theilen sich die Gruppen und feste sichere Umrisse von zarter Anmuth verkörpern die sonnige Heiterkeit, die diese Zeit durchleuchtet.

Das war zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts. Da beginnt allgemein das Streben nach etwas Neuem. Die weichen Linien des romanischen Stiles genügen nicht mehr und wie der Rundbogenstil einzelne Formen der Gothik aufnimmt, so kommt in die Zeichnung ein unruhiges scharfzackiges Wesen. Durch den Welfenkaiser Otto IV. war Köln in enge Verbindung mit den sächsichen Landen getreten, in denen sich diese neue Weise ausgebildet hatte. Nachdem sie in Westphalen einen fruchtbaren Boden gefunden, ging sie von der Miniatur auf den Altarschmuck über, dann auf die Wandgemälde, in Köln zuerst in maafsvoller Verbindung mit dem alten Stil, bis sie auch hier in Uebertreibung ausgeartet ist. Zugleich hatte die Eroberung Constantinopels noch einmal die Blicke auf den Orient gerichtet: die goldenen Lichter der byzantischen Bilder werden hier sogar auf die Wandgemälde übertragen.

Seit dem zweiten Kreuzzuge bis in die Zeit des Interregnums waren die Kölner mit ihren Schiffen den Heeresfahrten gegen die Muselmänner gefolgt, in Portugal und Spanien, vor Accon und Damiette. Da lernten sie eine neue reichere Cultur kennen und, während die ideale Begeisterung für die gemeine Sache der Christenheit ihren Gedanken ungewohnten Schwung und Umfang gab, lernten sie von ihren romanischen Standesgenossen vornehme Sitte und feinere Empfindung. Niederrheinische Ritter haben die Lieder von Flore und Blancheflur, von Aeneas und Dido nach französischen Vorbildern gesungen. Die Geistlichkeit sah den ersten Sitz aller Wissenschaft in Paris. So fand man auch in den Kunstformen Frankreichs den Ausdruck der allgemeinen Bildung und Gefühlsweise. Der neue Dom wurde von

Konrad von Hochstaden nach dem Muster von Amiens gebaut, die beiden führenden Orden der Dominicaner und Franciscaner folgten dem Beispiel des Erzbischofs. Zugleich war eine grofse Veränderung eingetreten: die Kunst war der Pflege des Klosters entwachsen. Der Mönch hatte sie in seiner Zelle als Gottesdienst geübt, gebunden durch Vorschrift und Ueberlieferung. Mit andern Augen sah der Laie in die Welt, der im Eisenhelm unter dem Zunftbanner zu Felde zog, und wie die Steinmetzen zogen die Maler von Land zu Land und holten sich aus Frankreich den neuen Stil, der jetzt in ganz Europa Mode wurde.

Wie die vornehmste Kirche der Stadt nach der neuen Weise gebaut war, so wurde diese auch von den Malern bei der Erneuerung ihrer Patronatskirche gegen Ende des Jahrhunderts angewendet und bei der Ausschmuckung des neuen Domes konnte sich eine Zeichenschule mit festem, decorativem Stil ausbilden. In der oberen Reihe der Glasgemälde des Chores, der 1322 vollendet war, ist der neue Typus vollkommen ausgeprägt. Etwas später sind in den Bilderreihen der Chorschranken alle Eigenheiten dieses Stiles auf den Kreidegrund ubertragen: die vornehme Gesichts- und Körperbildung in mannigfacher Abwandlung, der weiche Linienflufs der Gewänder, der enge Zusammenschlufs der Composition in der gothischen Umrahmung und die leuchtenden tiefen Farben auf reichornamentirtem Grunde[588]. Die Kirche wie die beiden populären Orden hatten die Kunstubung keineswegs ganz aus der Hand gegeben. Unter den Franziscanern finden wir i. J. 1299 einen vornehmen Illuminator, der in kurzer Zeit zwei grofse Werke in dem neuen Stil vollendet, gegen Mitte des vierzehnten Jahrhunderts einen Henricus Pictor.

In den Miniaturen wie in den Wandgemälden hält sich noch lange eine kuhle Farbengebung, aber die Tafelbilder nehmen die wirkungsvolle Scala der Glasgemälde an. Man sieht, wie die Leuchtkraft der Farben zunimmt, gewifs nicht ohne Versuche mit neuen Mal- und Firnifsmitteln. Die plastische Wirkung zu erhöhen folgte man um die Mitte des Jahrhunderts dem Vorbild der Sculpturen, deren Färbung zu den Aufgaben der Maler gehörte. Ihr starkausladender Faltenwurf entsprach dem Bedurfnifs nach lebhaftem Ausdruck, das besonders in der Franciskaner-Gemeinde vertreten war. Sonst bewahrt diese gothische Malerei die ernste und zugleich anmuthige Würde, die am schonsten in den religiösen Ceremonienbildern, der Krönung Maria und der Anbetung der heiligen drei Könige, aber auch



noch in den Prophetenköpfen des Hansasaales vom Jahre 1470 zu Tage tritt. Daneben geben uns die Drolerien eine Vorstellung von dem Naturstudium, der Zeichenkunst und der Lebenslust dieser fröhlichen Künstler[589]. Das Alles würde in dem Gesammtbilde der Zeit noch viel bedeutender hervortreten, wenn uns von dem Schmuck der Privat-Häuser mehr erhalten wäre.

Die eigentliche Kraft dieser Menschen wurzelt in der Einheit ihres Denkens. So sang der Dichter: Selig der Mann, der Gott und die Welt im Herzen trägt! — Religion und Wissenschaft, Sitte, Kunst und Poesie waren bei den christlichen Nationen gleichmäfsig ausgebildet, wenn auch die herrschende Form von Frankreich ausgegangen war. Aber dort war auch zuerst der Umschwung eingetreten. Das alte Ritterthum hatte einem neuen Adel Platz gemacht, der in den furchtbaren Kriegen, Commüne-Aufständen und Jacquerien den Sinn für die feinere Cultur des Mittelalters verloren hatte. Die Monarchie stützte sich auf den Bürgerstand, den selben Bürgerstand, der an der Nordgrenze des Landes, in Flandern und Brabant zu hoher Blüthe gelangt war. Flandrische Künstler wanderten nach Paris, um die Grabdenkmäler der Könige auszuführen. Unter Carl V und VI entstanden eine Reihe von Porträtstatuen, welche die Natur in schlichter Wahrheit wiedergaben und am Ende des Jahrhunderts arbeitete am burgundischen Hofe ein grofser Künstler, Claux Sluter, dessen Werke mit der Gothik wenig mehr zu schaffen haben. Bei der nahen Verbindung, welche Köln zu Burgund und den Niederlanden unterhielt, konnte die Rückwirkung nicht ausbleiben. An dem Grabmal des 1368 gestorbenen Erzbischofs Engelbert von der Mark im Dom geben die zierlichen Statuetten des adligen Leichengefolges ein anziehendes Beispiel dieses neuen Stils.

Auch die Miniatur hatte in Flandern einen anderen Charakter angenommen. Von Wand- und Tafelgemälden ist überall Wenig erhalten, aber es liefs sich feststellen, dafs zwischen 1360 und 90 von Utrecht bis Coblenz das gothische Formenschema durchbrochen wurde. Gleich darauf erstand in den Niederlanden Melchior Broederlam. In Prag hatte Carl IV. eine Malerschule gegründet.

Am Rhein war eine starke Bewegung der Geister angeregt durch die Mystiker, welche die Seele aus dem geld- und genufssüchtigen Treiben der Zeit zurückriefen in ihr innerstes Heiligthum und statt der scholastischen Dogmatik den Preis des religiösen Gefühls verkündeten. In den tiefsinnigen Reden eines Meisters Eckard und

Johannes Tauler klingt eine innige und zarte Poesie. Heinrich Suso empfiehlt, alle Zeit gute Bilder um sich zu haben, durch welche das Herz zu Gott entzündet werde, ein Verlangen, das eben nur die Tafelmalerei erfüllen konnte. Die Predigt dieser Männer hat lange nachgewirkt und, nachdem in der Mitte des Jahrhunderts schwere Unglucksjahre die Gemuther erschuttert hatten, war in den unteren Volksklassen eine warme Religiosität erwacht.

Die volksthümlichen Lieder aus den Kreisen der Mystiker, die neben dem lateinischen Kirchengesange der persönlichen Empfindung Ausdruck gaben, waren besonders in den Nonnenklöstern beliebt und erhielten sich bis in das funfzehnte Jahrhundert. Sie knüpfen an bekannte Volkslieder an, wenn es heifst:

Es stot ein lind im himelrich
do blühent alle este
ganc Jesu nach,

oder:

Ein Blumen auf der Haide
Es mag wol Jesus sin
darum trag ich grofs leide
dafs ich nicht bei im bin.

Nun berichtet uns der Limburger Chronist zum Jahre 1360: »in den selben Jahren verwandelten sich die carmina und Gedichte in deutschen Landen, denn man bisher lange Lieder gesungen hatte mit 5 oder 6 Gesetzen. Da machten die Musiker neue Lieder, das hiefs Wiedergesang mit drei Gesetzen . — Im Lochheimer Liederbuch haben wir eine Sammlung, die, wie die Musikgelehrten sagen, einen Fluls und Reiz der Melodie aufweisen, die mit der melodischen Dürftigkeit des Minnegesanges und noch mehr des Meistergesanges in scharfem Gegensatze steht. Diese weiche Empfindsamkeit, welche übrigens in jener Zeit durch die Kunst aller Länder geht, verlangte nach einem neuen Ausdruck[590]. In Köln hat ihn der Meister des Claren-Altars gefunden, und es ist kein Zufall, dafs dieses Werk in einem Nonnenkloster entstanden ist. Aus dem selben Kloster stammt das Blatt eines Chorbuches, das mit ähnlichen Bildern verziert ist wie das Antiphonar der Soror Loppa. Da ist die Geburt der h. Jungfrau dargestellt und daneben kniet Soror Margareta Koyninesdorp und sagt: Got grüs diche maria royschin bid din kint vioylchen dat myn vruntchin si. An dem Claren-Altar sind die oberen Reihen der Flugel noch in gothischem Stil ausgefuhrt, die unteren zeigen den Uebergangsstil, den wir auf einer Anzahl von Gemälden, sehr ähnlich in der Bibel

Carls V. gefunden haben. Der Meister selbst ist von der Miniatur hergekommen und hat, angeregt durch die flandrisch-französische Kunst, ein neues Ideal geschaffen[591]. Der geistige Gehalt seiner anmuthigen Gestalten ist gering. Wie der gothische Maler gewohnt war mit den schwarzen in die Ecke gestellten Augäpfeln und einem feinen Zug um den Mund das Gesicht zu beleben, so liegt der Ausdruck hier allein in den ganz eigenthümlich gebildeten Augen und den weichen Mundwinkeln. Die Zeit war noch nicht gekommen, dafs der Künstler eine freigeschaffene Figur mit individuellem Leben erfüllen konnte. Die grofse geistige Bewegung, welche damals durch die Völker ging, hatte wohl das persönliche Bewufstsein wach gerufen, doch der Einzelne fühlte sich zunächst noch als ein Glied seines Volkes. Darum ist das neugeschaffene Ideal wieder ein Typus, aber dieser Typus ist echt d e u t s c h, echt k ö l n i s c h.

Kölnisch ist auch der wundervolle Farbensinn des Meisters, mit dem er alle zarten Empfindungen ergreifend wiederklingen läfst. Auch darin folgt er einem Zuge seiner Zeit — und weiter der Gemüthsrichtung der Franziskanerinnen, — dafs er ein altes byzantinisches Bild erneuert, um das Antlitz des Erlösers mit überirdischer Schönheit auszustatten, während er ihm durch die Dornenkrone zugleich den Ausdruck menschlichen Leidens giebt.

Es ist nicht unmöglich, dafs der Mann W i l h e l m v o n H e r l e geheifsen hat, obgleich dieser schon 1377 gestorben ist, denn dafs der Claren-Altar in den siebziger Jahren entstanden sein k a n n, beweist schon das Altarwerk in Grabow vom Jahre 1379, und der Limburger Chronist rühmt um 1380 einen Meister Wilhelm. Allerdings ist es nicht wahrscheinlich, dafs jener Maler sich erst am Ende seines Lebens von den gothischen Formen losgemacht habe. Wenn dagegen der Magister Wilhelmus, der im Jahre 1370 die Miniatur im Eidbuch malte, ein jüngerer Künstler gewesen ist, so könnte dies der von dem Chronisten Genannte sein, denn es ist doch ein merkwürdiges Zusammentreffen, dafs uns in den erhaltenen Werken und in der litterarischen Ueberlieferung gleichzeitig zum ersten Male eine P e r s ö n l i c h k e i t entgegentritt. Die Entscheidung steht noch aus, da die archivalischen Quellen nicht ausgenutzt sind[592].

Dafs Meister Wilhelm zahlreiche Nachfolger fand, ist begreiflich, dafs er nicht nur für Köln, sondern auch für die benachbarten Provinzen vorbildlich wurde, ist schon in der typischen Gestaltung seiner Heiligen begründet. Gegen die westlichen Nachbarn ist er ein Reactionär, der die natürliche Entwicklung der Dinge aufhält, — die Madonna

mit der Erbsenblüthe, welche den Charakter der Schule am deutlichsten ausspricht, ist schon fast manirirt, — aber in seinen Werken liegt doch auch ein Keim gesunder Weiterbildung. Seine Figuren waren so viel naturlicher geworden, die Gruppirung in der malerischen Modellirung so viel plastischer, dafs die Schüler weiter gehen mufsten. Schon die Miniatur des Eidbuches von 1390 zeigt einen selbständigen Nachfolger. Der Meister der grofsen Passion beginnt den Raum zu vertiefen und durch Architectur zu verdeutlichen und im grofsen Apostelaltar des Kölner Museums ist ein Versuch zu mannigfaltiger Charakteristik und eingehender Ausführung gemacht. Der Meister der kleinen Passion hat noch viel von den Schwächen des Miniaturisten, aber lebhafte Bewegung und feine Gesichtsbildung. Die Miniatur der Bruderschaft vom grünen Fischmarkt vom Jahre 1402 und das Ursulabild von 1410, auf dem zuerst das prächtige Bild der Stadt erscheint, zeigen uns, wie sicher die erzählende Zeichnung zu Anfang des funfzehnten Jahrhunderts geworden ist.

Unterdessen war auch hier die Revolution erfolgt. Das ritterliche Geschlecht, das einst den Dom gegrundet hatte, war untergegangen, die Sitten der Vornehmen bei Geistlichen und Laien verwildert, alle Gedanken in den höheren Kreisen auf Handelserwerb und Parteifehden gerichtet. Der Hader unter den grofsen Familien und die schlechte Verwaltung des städtischen Vermögens hatten sie der Gemeinde verhafst gemacht. 1370 mufste der Weberaufstand mit blutiger Strenge niedergeschlagen werden und 1396 nahmen die Zünfte die Schlussel der Stadt und gaben ihr eine demokratische Verfassung. Zu den neuen Regenten gehören die Vertreter der Schilderzunft.

Wie die ganze Stimmung sich verändert hat, zeigt die Architectur. Sie war zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts etwas trocken und schematisch geworden, doch die regelmäfsigen Bögen mit dem einfachen klaren Maafswerk gaben den Bildern Meister Wilhelms eine vornehme Umrahmung. Als dann die Demokratie den Rathhausthurm erbaut, ist der Stil vollständig verändert. Es kommen die gedrückten Bögen und die Fischblasen. Auch in dem 1411 vollendeten Thurm von S. Severin ist die constructive Energie der Gothik aufgegeben.

In der grofsen Kreuzigung der neu emporgekommenen Familie Wasserfafs tritt ein weitgereister Maler auf, welcher mit der Ueberlieferung in Colorit und Zeichnung bricht. Freilich hat er zunächst keinen Nachfolger.

Wenn der Sturz der alten Familien und die politische Lage der Stadt die Aufträge für die Maler vermindern konnten, so war doch die religiöse Entwicklung, die gesteigerte Verehrung der Schutzpatrone, die Vertiefung in die Leidensgeschichte Christi und die Ausbildung der öffentlichen Spiele der Kunst sehr günstig.

Seit dem vierzehnten Jahrhundert hatten die bürgerlichen Kreise Corporationen für die Mysterien gebildet. 1389 gab Carl VI. in Paris der Confrérie de la passion ein eigenes Theater. Von nun an nahmen diese Schauspiele einen künstlerischen Charakter an und namentlich der musicalische Theil »gewinnt durch eine Einmischung des volksthumlichen Elementes besonders in den Marienklagen, die mit ihrem pathetisch-elegischen Charakter zu den die eigentliche Passion begleitenden kirchlich-feierlichen einen bedeutsamen Gegensatz bilden«. Diese Mysterien waren für die Maler von grofser Bedeutung. Da hatten sie die Scenen vor Augen, die sie malen sollten und die dramatische Ausführung gab nicht nur Stimmungen, sondern auch Charaktere.

Daneben bringt die bürgerliche Auffassung einen prosaischen Zug in die Bilder. Die Sippe der heiligen Jungfrau mit den kleinen Aposteln und die Kinderspiele des Jesuknaben[593] führen uns in das Familienleben ein, ebenso die Fabel von dem lieblosen Sohn. Wir nähern uns den Erscheinungen der heimischen Umgebung.

Endlich giebt die Kunst des benachbarten Westphalens eine bedeutende Anregung. Zuerst hatte man dort die neuen Formen Meister Wilhelms, sein Christusideal und seine zarten Frauenköpfe, gelehrig angenommen. Aber die Grundlage dieser ganzen Kunst war — in der Malerei wie in der Sculptur — ein frisches derbes auf dramatische Lebendigkeit gerichtetes Naturgefühl. Um 1400 vollendet Conrad von Soest die grofsen Altarwerke, in denen die Adligen und Bauern des alten Sachsenlandes sich auf der Schädelstätte tummeln, als wenn die Rede wirklich Wahrheit wäre, dafs der Heiland von Westphalen gekreuzigt sei. Dabei steht die westphälische Kunst in naher Beziehung zu den stammverwandten Holländern und Vlamen. Die h. Jungfrau im Himmelsgarten aus der Sammlung Weber finden wir mit ihren Heiligen wieder in dem Bilde der Sammlung Felix und dann weiterhin in Bielefeld, aber in einem Gestühl, das der kölnischen Schule fremd ist, das wir aber auf dem reizenden »burgundischen« Diptychon der Sammlung Carrand im Bargello wiederfinden. Dort sehen wir auch den Hauptmann zu Pferde, wie

bei dem Schüler Meister Conrads im Kölner Museum, und ebenso Longinus, wie bei der kleinen Kreuzigung in Aachen.

Auch das Colorit der Westphalen hat auf Köln zurückgewirkt. Ein schönes Beispiel dieser Mischung ist das grofse Altarwerk, das vom Rhein nach Utrecht gekommen ist, ein anderes die miniaturartige Darstellung des Himmelsgartens im Frankfurter historischen Museum.

In den zwanziger Jahren verlieren sich die Nachfolger Meister Wilhelms in ein kraftloses, affectirtes Wesen. Die einzige Ausnahme bildet das Fresco in der Krypta von S. Severin vom Jahre 1424.

Das fünfzehnte Jahrhundert hat neben dem bürgerlichen Zug auch einen starken Hang zur Phantastik. Das alte Ritterthum war verschwunden, aber es lebte in den Gemüthern wie ein schöner Traum aus vergangenen Tagen. Der unstete und leichtsinnige Luxemburger Sigismund, der hier von den Zinnen des neugebauten Rathhausthurmes die Stadt bewunderte, war gewifs kein grofser Mann, aber er war erfüllt von dem phantastischen Glauben an die Herrlichkeit des alten Kaiserthums. »Als er erfuhr, dafs er dem Tode nahe sei, liefs er sich in den kaiserlichen Ornat kleiden, damit angethan auf seinem Throne sitzend, erwartete er seinen letzten Augenblick. Seine Leiche befahl er einige Tage lang auszustellen, damit Jedermann sehen möge, dafs der Herr aller Welt gestorben sei. Die Kölner Rathsherrn wufsten am Besten, wie es mit dieser Herrlichkeit stand, aber das Volk am Rhein hatte die besseren Tage nicht vergessen und wartete auf die Rückkehr des letzten Hohenstaufen. Die ritterlichen Heiligen und die vornehmen Frauen der Legende waren damals sehr beliebt und die Sitten des burgundischen Hofes, an welchem sich der bürgerliche Reichthum mit dem Prunk einer neuen Ritterschaft vereinigt hatte, gaben ihnen die prächtige Ausstattung von kostbaren Stoffen, glänzenden Waffen und Kleinodien. Mit diesen Anschauungen kam **Stephan Lochner** nach Köln.

Um das Jahr 1430 stellte er seine Madonna mit dem Veilchen in der Cäcilienkirche auf. So hatte man die h. Jungfrau noch nicht gesehen, wie sie dastand in dem prächtigen Hermelinmantel vor dem Brokatteppich und den reizenden Engeln, das zierliche Kind auf dem Arm, strahlend in Jugendglanz und zugleich dem Gläubigen so vertraut wie ein wirkliches Menschenbild! Wenn wir das selbe Gesicht in späteren Werken wiederfinden, zuletzt noch etwas gealtert auf dem Darmstadter Bilde, so glauben wir gern, dafs diese Erscheinung aus

einem persönlichen Erlebnifs des Künstlers entsprungen ist. Für uns hat die ganze Arbeit, auch in ihren Mängeln, wie der Verzeichnung des linken Armes, den Reiz jugendlicher Frische; für die Zeitgenossen war es eine Offenbarung künstlerischen Schaffens in heiterer Würde und lebensvoller Natürlichkeit.

Und dann folgte das grofse Werk des reifen Künstlers, das Bild für die Rathscapelle. Wiederum bewundern wir die grofsartige Auffassung: die Verkündigung der Aussenseite giebt die zarteste Empfindung in vornehm monumentalen Linien. In den Stadtheiligen sind im Grunde recht einfache Menschen mit ihrer naiven Daseinsfreude liebevoll geschildert, aber die wunderbaren Farbenklange ihrer prächtigen Ausstattung, welche durch kunstreiche Tönung zu grofsen Wirkungen zusammengefafst sind, reissen die Seele mit zu jubelnder Andacht vor der Himmelskönigin, die mit dem göttlichen Kinde unsere schönsten Träume verwirklicht[594]. Die Kölner konnten in diesem Werke alle ihre Wünsche erfüllt und — wie der Mensch, so ist sein Gott — ihr eigenes Wesen hier verkörpert sehen, und das durch einen Fremden.

So ist die Frage nicht zu umgehen, was dieser Mann aus Eigenem dazugethan nach Herkunft und Erfahrung[595]. Die Heimath des Künstlers giebt uns darauf keine Antwort. Was dort aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts erhalten ist, hat keine Verwandtschaft. Eher könnte man den Schwaben Justus, welcher 1451 in Genua malte, zur Vergleichung heranziehen. Die Frage ist, was Lochner in seiner Jugend gelernt hat, und da können wir nur sagen, dafs in jener Südwestecke Deutschlands in der Malerei die Wirklichkeit weit kräftiger und lebendiger erfafst wird als in Köln. Ferner denken wir an das merkwurdig glanzende Colorit des Konrad Witz[596], das der Färbung der Frankfurter Martyrien gleicht, welche gewöhnlich einem Schüler Lochners zugeschrieben werden.

Das Weltgericht ist noch zu Lebzeiten Lochners entstanden, denn es war dem Miniaturisten von 1451 schon bekannt. Die Aufsenseiten der Flügel zeigen ohne Frage den Stil des Meisters mit einigen Mängeln, die wir in der Madonna mit dem Veilchen wiederfinden. Nun ist doch kaum zu glauben, dafs der Meister diese Aufsenseiten gemalt habe und das Hauptbild einem Schuler überlassen. Nebenbei ist Lochner aller Wahrscheinlickeit nach nicht an Altersschwäche, sondern an der Pest gestorben. Aufserdem erscheint es ganz unmöglich, dafs dieses Werk, das Lochners Eigenheiten bis in alle Einzelheiten zeigt, zugleich mit dem Darmstädter Bilde von 1447

entstanden sei. Denn dessen weiche verblasenen Farben gehen mit denen des Weltgerichtes nicht zusammen. Lochner hat offenbar gegen Ende seines Lebens sein Colorit verfeinert. Dagegen bemerken wir die Wirkung der Martyrien auf den Flügeln schon in dem Heisterbacher Altarwerke, in welchem die Ueberlieferung der alten Kölner Schule noch nicht ganz erloschen ist. Auch das kleine Altenburger Bild, das dem Weltgericht sehr nahe steht, ist dem Heisterbacher schon bekannt gewesen. Endlich fanden wir im Frankfurter Dom ein Wandgemälde vom Jahre 1427, das den Martyrien in der Zeichnung so nahe kommt wie Conrad Witz im Colorit. Dieser hat in Basel und Genf gemalt; beide Städte aber standen in naher Verbindung mit Burgund. Es ist sehr wahrscheinlich, dafs die Wanderschaft auch Lochner über den Jura geführt hat: seine Behandlung des Fleisches weist auf burgundisch-französische Schule. Danach kann das Weltgericht recht wohl sein erstes Werk in Köln gewesen sein. Er hat nicht ganz den unbarmherzig scharfen Blick, mit welchem die Vlamen Klein und Grofs umfassen, und er war hier in Köln auf ein holdseliges Wesen gerathen, das ihm fremd war. Da er seine Wirksamkeit erkannte, hat er sich dies angeeignet, und mit aller Macht der mitgebrachten Kunstmittel zu neuem Leben erweckt. Die Madonna in der Rosenlaube zeigt am Besten, wie er sich acclimatisirt hat. Das Bild der Rathscapelle ist zu jeder Zeit als ruhmvoller Besitz der Stadt geachtet worden. Aber die Welt da draufsen war unterdessen weiter gegangen. Man hatte gelernt die Dinge im Raum zu malen, die Erde und die Luft, während wir uns bei Lochner immer auf einem idealen Boden befinden. Dazu kommt, dafs er in dem religiösen Inhalt seiner Werke Etwas vermissen läfst: es fehlt die tiefere Gemüthsbewegung, welche vor Allem durch die Erinnerung an den leidenden Erlöser hervorgerufen wird.

Aus den Jahren 1420 bis 1460 sind merkwürdig wenig Bilder erhalten. Das neue Regiment kann man nicht dafür verantwortlich machen, denn das grofse Werk Lochners ist doch im Auftrage des Raths geschaffen ebenso wie der im Jahre 1414 vollendete Rathhausthurm und »unser herren tanzhaus«, der Gürzenich, welcher 1441—1452 erbaut ist.

Trotz aller Fehden und Unruhen hielt die demokratische Verfassung die Bürgerschaft fest zusammen, kluge Juristen, welche aus den Professoren der noch von der Aristokratie 1388 gegründeten Universität genommen wurden, wufsten die Interessen der Stadt geschickt zu vertreten. Behagliches Wohlleben herrschte in den Familien, bei den Reicheren anständiger Luxus[597]. Die massive

Sinnlichkeit der Bevolkerung suchten Polizeiverordnungen — allerdings mit wenig Erfolg — im Zaum zu halten[598]. Unter den nicht guten Dingen, welche die verschiedenen Länder hervorbringen, werden genannt:

der Welschen andacht, Spanier eid,
der Deutschen fasten, Köllnisch maid.

Uebrigens werden bei der Auswahl der Frauenschönheiten der Kölnerinnen weifse Hände gerühmt[599]. Ein hübsches Scherzgedicht von einer Jungfer Stinchin van der Krone, die mit gutem Witz vier Bewerber, darunter auch einen liederlichen reichen Landsmann, abweist, um einen braven Junggesellen zu begnadigen, lehrt uns, was man in Köln — doch nicht in üblem Sinne — ein freches Mädchen nennt[600].

Allein der ganze Gedankenkreis war eng geworden. Man empfing die Kaiser noch mit grofsem Pomp, denn wenn bei Festlichkeiten und Aufzügen was zu sehen ist, hat man hier immer Zeit. Für die Nöthe des Reiches und der Christenheit in der Zeit der Hussiten- und Türkenkriege hatte man kein Interesse[601]: — »es fragend die von Coeln vil danach, das die von Tütsch (Deutz) kein brod habend«. Die öffentlichen Zustände in Deutschland waren dem Handel ungünstig und der Wohlstand ging zurück[602]. Den festen Rahmen für das Wirthschaftsleben gaben die Zünfte. Das ganze geistige Leben hielt die Kirche eifersüchtig in ihrem Bann[603]: da sie die weltliche Litteratur niederhielt, blieb der Malerei kein anderer Inhalt als der religiöse.

Nach dem Tode Lochners gab es natürlich einige Maler, welche in seiner Schule oder unter seinem Einflufs ausgebildet waren. Der Ursula-Cyclus, den die van Scherven im Jahre 1456 gestiftet haben, und der Crucifixus des Werner Wilmerinck vom Jahre 1458 zeigen noch die Formensprache des grofsen Constanzers. Aber schon in letzterem Bilde macht sich eine neue Richtung geltend[604].

Bei dem lebhaften Verkehr mit den Niederlanden mufste der grofse Umschwung, der sich dort in Gent und Brügge vollzogen hatte, in Köln schon längst bekannt geworden sein und es ist eigentlich wunderbar, dafs die gewaltige Persönlichkeit Lochners seine Umgebung so unbedingt beherrschte, dafs jene neue Auffassung der Natur, die doch in unseren Augen ein grofser Fortschritt ist, hier überhaupt nicht aufkommen konnte. Nach seinem Tode verwandelt sich Alles. Um 1456 finden wir schon einen Gesellen aus der Schule des Jan van Eyck in der Werkstatt eines Nachahmers von Meister Stephan. Während ein Schüler Rogiers Kölner Kirchen zeichnet, malt der Meister selbst sein herrliches Triptychon mit der Anbetung der Könige für Godaert

von dem Wasserfafs, dessen Erben es der Columba Kirche schenkten. Zunächst war es die vornehme Formengebung, welche die Aufmerksamkeit der Maler fesselte, wie wir an den Sigmaringer Bildern sehen, und dazu hatte man gerade jetzt Geschmack an der breiten erzählenden Darstellung der Legenden bekommen, bei welcher man die herkömmlichen Schemata nicht mehr gebrauchen konnte. Sie verlangte lebhafte Bewegung und Natürlichkeit, wofür man bei den Vlamen ein erwünschtes Vorbild fand. Auch die Landschaft hatte Lochner vernachlässigt und schon die Wanderung der heiligen Ursula führte zu den Uferstädten des heimischen Stromes, über die Berge nach Rom und zurück zur »Krone aller Städte«, zur felix Colonia.

Vor Allem aber fand man bei den Niederländern eine neue vortheilhafte Technik, die Oeltempera. In der Chronik der Stadt Erkelenz heifst es zum Jahre 1457[605], dafs der Kölner Meister Johann van Stockem für 225 Gulden eine geschnitzte Altartafel vergoldet habe, »und ouch die blader bynnen und buyten mit golde und olyverwen gemaelt und stoffert«. Vielleicht ist dieser Künstler, welcher 1452 mit seiner Frau den Theil eines Hauses kaufte, dann 1459 und 1464 zum Rathsherrn gewählt wurde und 1465 gestorben ist, der selbe, der das Altarwerk mit der Legende des heiligen Georg geschaffen hat.

Jedenfalls ist der Maler dieses Bildes einer der ersten, welche in den Niederlanden selbst sich den neuen Stil angeeignet haben. Sein Vorbild ist in erster Linie Rogier van der Weyden; er sucht auch dessen kühle Färbung nachzuahmen, aber seine mattbunten Töne machen eine schwächliche Wirkung. Am wenigsten gelungen sind die Bilder des rechten Flügels: die Figuren haben kein Verhältnifs zu der Architektur und diese geht nicht mit der Landschaft zusammen. Ueberhaupt stehen die Hauptpersonen noch ganz unvermittelt auf dem Hintergrunde. In diesem ist die Landschaft unter blauem Himmel sehr hübsch durchgeführt, Städte und Menschen sind geschickt eingesetzt. Der Künstler hat also richtig gesehen, aber er kann sich nicht entschliefsen, die eigentliche Erzählung mit der doch schliefslich nebensächlichen Umgebung zu verschmelzen. Die Handlung selbst ist anschaulich wiedergegeben, wenn die Gruppirung auch zuweilen noch etwas ungeschickt ausgefallen ist. Den Kölner erkennt man an der weichen Anmuth des Heiligen und das Ganze hat noch Etwas von dem romantischen Legendenstil des Mittelalters.

Um die selbe Zeit war ein Maler von Lüttich nach Köln ge-

kommen, wahrscheinlich Goedart Butgyn von Aachen. Die dortige Schule hatte sich noch nicht zu freier Nachbildung einzelner Individuen aufgeschwungen, sie war noch befangen in der Wiederholung überlieferter Typen. Aber der junge Mann hatte auch das Genter Altarwerk gesehen: in seinem ersten Werke für S. Brigida erinnert die ganze Anordnung mit der Verehrung des Lammes daran und in dem Wormser Bilde ist der Orgel spielende Engel wiederholt; dazu hatte er sich die Malweise der van Eycks vollständig angeeignet. Das zeigen seine tiefen, ernsten Farben. Hier nimmt er für die »Verherrlichung Marias« aus dem Werke Lochners den heiligen Gereon und für eins der nächsten Bilder die beiden Könige; in dem selben Gemälde wiederholt er die heilige Jungfrau und den heiligen Joseph aus dem Triptychon Rogiers. Man sieht, wie er noch immer lernt.

Seine Gestalten behalten einen derben, man möchte sagen, decorativen Zug, aber sie sind wuchtig, auch in der Farbe, grofs gedacht, wie die ganze Composition. Die Mittel, welche ihm die neue Technik bot, die Töne zugleich tief und glänzend zu machen, werden von ihm meisterhaft verwerthet, und bewunderungswürdig ist die Sicherheit, mit welcher er seine ganz eigenthümlichen Farben zusammenstimmt und die Tonwerthe gegen einander abwägt. Besonderen Eifer widmet er der Landschaft. Wie er die merkwürdigen Formen des Maasthales aus den Niederlanden mitbringt, so sucht er sich jetzt in die rheinische Landschaft einzuleben. Auf dem einen grofsen Flugelbilde des Kolner Museums versucht er von der Stadt ein wirkliches Bild zu geben mit dem bunten Treiben am Hafen und auf dem Strom und dahinter zeichnet er das Siebengebirge und die Eifel; auf dem andern giebt er das ideale Bild einer grofsen Stadt mit phantastischen Felsen und fernen Gebirgen und dabei bemerken wir, wie scharf er die wirkliche Welt beobachtet, wenn er am Horizonte die Silhouette Kölns von der Landseite malt. In seinen letzten Werken spricht sich eine Verfeinerung auch in dem Typus der heiligen Jungfrau aus, welche wir wohl dem Einflufs des Malers zuschreiben dürfen, der neben ihm bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts das Kunstleben Kölns beherrschte. Das ist der »Meister des Marienlebens«.

Dieser Künstler — man möchte ihn Johann van Düren nennen — hatte hier schon 1463 eine angesehne Werkstatt, welche auch auswärtige Bestellungen, wie das Altarbild für die Kirche in Linz übernahm. Gelernt hatte er bei Dierick Bouts in Löwen und

auch die Werke des grofsen Rogier eifrig studirt. Als er gegen 1460 nach Köln zurückkam, malte er den Crucifixus (im Kölner Museum) und die Heimsuchung (bei Herrn Crombez) im Stile der Niederlander. Doch in der heimischen Luft verblafsten die Erinnerungen der Schule. In seinem ersten grofsen Werke, dem Marienleben, das er für S. Ursula schuf, versuchte er, noch etwas zaghaft und befangen, auf Grund seiner niederländischen Erziehung seine eigene Empfindung zum Ausdruck zu bringen. Das Leben der heiligen Jungfrau gab ihm dazu die beste Gelegenheit. Das Ganze spielt — bis auf die Himmelfahrt — im Kreise des burgerlichen Familienlebens. Die beiden Höhepunkte des Schmerzes und der Freude, Kreuzigung und Krönung sind für die Aussenseiten der Flügel ausgeschieden. Ehrenfeste Männer und sittsame Frauen treten auf in der stattlichen Gewandung ihrer Zeit. Sie sind dem Leben nachgebildet, aber nicht mit der eindringlichen Wiedergabe der einzelnen Persönlichkeit wie auf den vlaemischen Bildern. Alle haben einen gemeinsamen Zug von milder Freundlichkeit und weicher Empfindung, der aus dem Herzen des Malers stammt. Die Farben auf dem Goldgrund sind wohl hell und bunt, aber doch etwas glatt und nüchtern gegenuber den durchgearbeiteten Tönen der Niederlander. Vollständig fertig erscheint seine Art in den beiden Kreuzigungen aus den sechziger Jahren, in denen der Maler die figurenreiche Darstellung des geschichtlichen Vorganges wieder aufnimmt, welche die Westphalen schon zu Anfang des Jahrhunderts ausgebildet hatten. Aus dem anmuthigen Linienflufs der durchsichtigen Gruppen, dem theilnehmenden Ernst der Männer und den zarten schmerzbewegten Frauengestalten spricht die reingestimmte Seele des Künstlers, der in der heiligen Geschichte die Erfüllung eines höheren Gesetzes sieht, worin die schroffen Dissonanzen dieses irdischen Lebens harmonisch ausklingen. Es war die Zeit vor der Revolution. Wohl drängten wohlgesinnte Männer auf eine Reform des religiösen Lebens, aber der Grund des Kirchenglaubens war noch nicht erschüttert und die besseren Naturen einigten sich in einer innigen Frömmigkeit, wie sie in der Imitatio Christi ausgesprochen ist.

Wie scharf dieser Maler den wirklichen Charakter seiner Zeitgenossen sah, erkennen wir aus den Bildnissen der Stifter, aber er nahm die gewöhnlichen Menschen nicht unter die handelnden Personen seiner Bilder auf; auch Henker und Soldaten sind bei ihm ein wenig abgeglättet und verfeinert. Die Landschaft ist immer weit und frei gedacht, aber zumeist ohne persönlichen Antheil geschildert.

Für die Mutter Gottes hatte der Maler sein Vorbild bei den Niederlandern gefunden: er behielt die längliche Form des Gesichtes, welche ja auch bei seinen rheinischen Landsleuten zu Hause war. Allein die eigene Natur fuhrte ihn zurück auf das alte Kölner Schönheitsideal: Maria ist bei ihm nüchterner, wenn man will, verständiger als in den Bildern Meister Wilhelms, jedoch geschmückt mit jungfräulicher Anmuth und Würde.

So hat er hier ein Menschenalter mit ruhiger gleichmäfsiger Arbeit ausgefüllt. Wenn er in dieser Zeit noch einen Fortschritt gemacht hat, so war es in dem Streben nach gesetzmäfsiger Schönheit in der Linienführung, das vor Allem bei der fast mathematischen Symmetrie in der Klage um den todten Christus der Familie de Monte sichtbar wird, während die blassen Farben eine wehmüthige Altersstimmung auszudrücken scheinen.

Zahlreiche Schüler und Nachfolger zeugen von der Bedeutung, die er für die Stadt gewonnen hatte[606]. Während er durch seine ersten Bilder gleichzeitig mit den Meistern der Georgslegende und der Verherrlichung Marias den Stil der Vlamen nach Köln verpflanzt hatte, gab er in seiner langdauernden Thätigkeit das Vorbild für eine eigene Kölner Ausdrucksweise.

Die Eigenheiten der Technik, die in seinem Kreise angewendet ist, erkennt man am deutlichsten in der »Lyversbergischen Passion«. Bei den meisterhaft ausgeführten kleinen »Stilleben« der Speisen und Geräthe sieht man recht die Flüssigkeit der neuen Mischung, in den breiten Flächen der Gewänder fühlt man die Wirkung des Kreidegrundes, welche durch reichlich aufgesetzte Lasuren noch erhöht wird[607].

Wenn die »Klage« der de Monte nach dem Jahre 1480 entstanden ist, so können wir den Verlauf eines Jahrhunderts seit dem Schlusse der gothischen Periode übersehen. Die fortschreitende Bewegung des Völkerlebens erhält einen gleichmäfsigen Rhythmus, indem innere und äufsere Krisen sowie die Werke und Thaten grofser Männer Einschnitte machen, durch welche der Nachwuchs immer wieder zu einer Generation mit eigener Denkweise und eigenen Aufgaben zusammengefafst wird. Die Männer suchen die Ideen zu verwirklichen, mit denen sie zur Herrschaft gekommen sind, und die Jünglinge, die unter dem Eindruck eines solchen Ereignisses in das Leben eintreten, bilden ein gemeinsames Empfinden und Begehren aus, das in der Kunst nach einem neuen Ausdruck verlangt. So finden wir in Zeiträumen von 16 oder 17 Jahren immer ein herrschendes

Geschlecht und ein zur Herrschaft strebendes. Der Einzelne erhebt sich über dies Gesetz, indem er seine Art vorzeitig geltend macht oder über den gegebenen Zeitraum hinaus Macht gewinnt, und die Technik selbst bedingt in der Kunst einen ununterbrochenen Fortschritt, aber in der Regel sind die Grenzen der Geschlechter wohl zu erkennen.

Von 1380 bis 1396 blüht die eigentliche Schule Meister Wilhelms; dann kommen die mannigfach neuernden Nachfolger. Um 1413 ändert sich der Geschmack, obgleich die Ueberlieferung der alten Schule nicht erloschen ist. Gegen 1430 tritt Stephan Lochner ein, dessen letztes bekanntes Werk 1447 datirt ist. Sein Einflufs wirkt nur kurze Zeit, es überwiegt das Vorbild der Niederländer und von 1463 bis 1481 herrscht die neue Schule unter dem Meister des Marienlebens. So wenig die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen in solche Zahlengrenzen eingeschlossen werden kann, so sicher können wir in jedem dieser Zeitabschnitte ein Geschlecht erkennen, das in veränderter Sinnesweise für seine neuen Aufgaben auch neue künstlerische Mittel findet.

Am Ende des Jahrhunderts trat ein Umschwung ein. Wie so oft, gewann jetzt die Richtung die Oberhand, welche zu der bisher herrschenden in schärfstem Gegensatze stand. In den achtziger Jahren begann ein Maler seine Thätigkeit, der in der Werkstatt des Meisters der Verherrlichung gelernt hatte, vielleicht hiefs er Heinrich von Aachen und war der Sohn des Goedart Butgyn von Aachen. Wir nennen ihn den Meister der heiligen Sippe. Das Triptychon, dessen Theile in Paris, Nürnberg und Schleifsheim verstreut sind, mag zu seinen ersten selbstständigen Arbeiten gehören. Selbstverständlich konnte er sich dem Einflufs des herrschenden Meisters, dem des Marienlebens, nicht entziehen. Allein in seinem ersten grofsen Werke, dem farbenreichen Triptychon aus Richterich, füllt er die klaren Linien, in denen die Kreuzigung zu Cues angeordnet war, mit einem wilden Getümmel aus. Der Christus ist kläglich, aber er wird von einer glänzenden Engelschaar umringt. In den vornehmeren Köpfen macht sich noch die Ueberlieferung der Werkstatt geltend, daneben findet man eine Fülle von neuen Gestalten. Wie bei den alten Westphalen sind einzelne Genrebilder eingesetzt bis zu der wüsten Mordscene der streitenden Kriegsknechte. Bei der Verkündigung der Aussenseiten ist die Zimmereinrichtung sorgfältig ausgeführt, und durch das Fenster sieht man auf ein Paar Figuren am Brunnen, welche zeigen, wie dem Maler jetzt die Einzelbeobachtung der zufälligen Erscheinung Freude macht.

Seine Zeichnung ist zuweilen mangelhaft: er ist nicht sicher in den Körperverhältnissen, in den Frauenköpfen unfein, desto glucklicher in der Wiedergabe kostbarer Waffen und Kleider. Dabei ist seine Phantasie sehr reich: mit gleicher Liebe malt er die mährchenhafte Stimmung bei dem prächtigen Aufzug der heiligen drei Könige, wo die Engel bei den Vogeln in den zerbröckelnden Ruinen sitzen, und den Teufelsspuck beim Selbstmorde des Judas. Ohne Zweifel ist er vorher in den Niederlanden gewesen, wahrscheinlich auch bei Hieronymus Bosch von Aachen. Besonders reich ist die Landschaft entwickelt. Wenn der Künstler in seinem überströmenden Schaffenstrieb den Hintergrund mit Nebenscenen füllte, so störte er damit nicht den Beschauer, der auch im Schauspiel gewohnt war, die verschiedenen Vorgänge neben einander zu sehen, und er benutzte ihre Abstufung dazu, die Vertiefung des Raumes zu verdeutlichen. Als ihm dann der Auftrag wurde, für einen der vornehmsten Herren des rheinischen Adels, den Grafen von Neuenahr, das Gedächnifsbild zu malen, machte er sein Meisterstück in der Art der grofsen Visionsbilder seines Vaters oder Lehrers. Die Familie des Stifters ist eigentlich schon in den Himmel versetzt, in den die Hauptpersonen ja auch schon eingegangen waren, denn der Fliesenboden, auf dem sie kniet, gehört zu dem Prachtgestuhl, in welchem die Heiligen wie eine Versammlung geistlicher Würdenträger bei hohen Kirchenfesten thronen. Ihnen erscheint die gekrönte Jungfrau mit der Dreifaltigkeit. Die beiden Eltern werden den Himmlischen empfohlen und zwischen ihnen öffnet sich der Blick in eine schöne Landschaft, in welcher die Leidensgeschichte, der Grund der Erlösung, spielt. Deutlicher und zugleich lebensvoller kann man eine übersinnliche Vorstellung nicht veranschaulichen.

1493 malt der Künstler noch ein kleines Visionsbild für einen Landpastor. Dann schafft er sich seine grofse auf decorative Wirkung berechnete Formengebung. Er studirt den nackten Körper, wie wir in den Sebastiansbildern sehen, er beobachtet die mannigfaltigen Bewegungen der Schützen, er porträtirt in seinen Heiligenbildern alle Stande, den Rathsherrn wie den Ritter, Henker und Bettler, die vornehme Dame wie die Frau aus dem Volk. So gewinnt er ein wahrhaftiges Bild von seinen Zeitgenossen und Landsleuten. Es ist ein hochgewachsenes starkknochiges Geschlecht, die Manner mit ausdrucksvollen, zum Theil etwas groben Zügen, die Frauen sehr stattlich, aber zumeist ohne feineren geistigen Ausdruck, alle in prächtigen Kleidern, bei denen freilich die unnatürlichen Röhrenfalten gewohnheits-

mäfsig wiederholt werden. Das bewegte Leben der grofsen Stadt wurde grade damals noch vermehrt durch Truppendurchzüge und Kaiserbesuche. Feste zu feiern haben die Kölner immer verstanden. Der Handel lenkte in neue Bahnen ein und neue Familien waren emporgekommen. Auch das kirchliche Leben entfaltete die höchste Pracht und Erzbischof Hermann von Hessen war unablässig bemüht, den Gottesdienst durch künstlerischen Schmuck zu bereichern.

Dieser ganzen Richtung entsprach die Art des Sippenmeisters. Selbst die Familienversammlung der heiligen Jungfrau wird bei ihm zu einem prunkvollen Ceremonienbild und aus dem glänzenden Waffenschmuck der Stadtheiligen im Domfenster leuchtet die Poesie des letzten Ritters.

Dieser Maler fängt auch schon an die Züge der Stifter unmittelbar auf die Heiligen zu übertragen und wenn er für die heilige Jungfrau die alten kölnischen Idealformen zu erneuern sucht, so kommt er doch nicht über eine nüchterne Zierlichkeit hinaus.

Im Colorit hat er zuerst die schweren Töne seines Lehrers, aber bald strebt er nach bunter Farbenfülle, besonders schön ist das Bild der Grafen von Neuenahr, dann aber bildet er die helle, feine Farbenmischung aus, die er der niederrheinischen Landschaft entnommen und bis zu seinem Ende beibehalten hat. Mehr als zwanzig Jahre hat er in der selben Art gearbeitet und die zahlreichen Bilder seiner Werkstatt und Schule bezeugen nach heute, dafs sie seinen Zeitgenossen gefallen hat. Merkwürdiger Weise ist sein letztes Werk wieder ein zierliches Gemälde mit einer traulichen Gartenscene in einer anmuthigen Landschaft.

Wie reich das geistige Leben dieser Zeit ist, wie mannigfaltig die Strömungen, von denen die Gemüther ergriffen sind, das sieht man auch in Köln: zu Anfang des neuen Jahrhunderts treten neben dem Sippenmeister zwei ganz verschiedene Künstlercharaktere auf, der Meister des heiligen Bartholomaeus und der Meister von S. Severin. In ihrem Gegensatze zeigt sich, wie frei der Einzelne jetzt seine Eigenthumlichkeit auswirken konnte. Der Bartholomaeusmeister, dessen Thätigkeit hier schon im letzten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts beginnt, stammt aus Schwaben. Er kommt von der Wanderschaft, die ihn wahrscheinlich auch in die Niederlande geführt hat, und bringt seine eigene oberdeutsche Weise mit. Seine künstlerische Anschauung hat sich ausgebildet an den grofsen schwäbischen Altarwerken mit ihren reichgetönten scharfkantigen Holzsculpturen auf Goldgrund. Seine Formensprache verräth den Einflufs Martin Schon-

gauers. Vielleicht hatte er den stammesverwandten Meister nur aus Kupferstichen kennen gelernt, welche damals ein bequemes Mittel der Anregung und Belehrung geworden waren. Um 1500 wurde er von einem der angesehensten Patrizier, dem Doctor Peter Rinck, beauftragt, zwei Altarbilder für die Karthäuser zu malen, mit denen der fromme Herr in regem Verkehr stand, und der junge Künstler stellte nun sein reiches Talent mit vollem Bewufstsein in den Dienst der in diesem Kloster herrschenden Richtung. Wenn die beiden Triptychen sich öffneten, strahlten sie in einem so leuchtenden Colorit, dafs sie mit den edelsteingeschmückten Prachtgeräthen wetteifern konnten. Die kostbarsten Stoffe, Perlen und Metalle sind in zierlicher Ausführung zum Schmuck der Heiligen verwendet: in der Vision des Thomas-Altares erscheint Gott Vater in wahrhaft überirdischem Glanz. Die Farben sind so fest wie Email und doch so durchsichtig, dafs die schwarze Anlage auf dem Kreidegrund jetzt vielfach sichtbar geworden ist. Diesem schmuckvollen Wesen entsprechend tragen die Figuren auch in Mienen und Geberden eine anspruchsvolle Zierlichkeit zur Schau, welche zarte Empfindung und innige, zuweilen ekstatische Frömmigkeit ausdrücken soll. Auch die Heiligenpaare der Flügelbilder stehen zu einander in einem sentimentalen Verhältnifs. Daneben ist die oberdeutsche Derbheit benutzt, um ein sehr materielles Bedürfnifs nach grober Naturwahrheit zu befriedigen. Besonders bei den Händen und Füfsen treffen beide Richtungen wunderlich zusammen. Man könnte in dieser Mischung einen Vorläufer religiöser Barockkunst sehen, wie die Karthäuser später die Jesuiten aufnehmen, zunächst aber ist die Wirkung eher eine alterthümliche: in den farbenreichen Heiligen, die zum Theil auf goldenem Grunde stehen, lebt noch einmal die Kölner Ueberlieferung vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts auf. Ganz neu dagegen ist das feine Gefühl in der Stimmung der Landschaften, welche freilich nur als ferne Hintergründe in den Flügelbildern angebracht werden. In der Auswahl der Gegenden macht sich wieder der Oberdeutsche geltend. Neu sind auch die nackten Engel, die wir um diese Zeit in Köln nur einmal auf dem Hauptbilde des Sippenmeisters gefunden haben. In ihnen erkennen wir besonders deutlich das doch im Grunde ungesunde Raffinement, mit dem die übernatürliche Flugkraft und das rührende Sentiment der Himmelsboten in die sehr irdischen Bewegungs- und Ausdrucksformen drolliger kleiner Kinder übertragen sind. Bei einem Publikum, das leidenschaftliche Devotion und starksinnliche Erregung vereinigte, mufste ein

solcher Künstler schnell beliebt werden und umfangreiche Aufträge erhalten, bei denen er seinen neuen Stil auf grofse statuarische Gestalten übertragen konnte. Dabei wurde die Gesammthaltung ruhiger, die Farbenpracht noch gesteigert, während die geistige Leere vor Allem in den gezierten Formen der Frauengesichter noch mehr zu Tage tritt. Dann aber schuf der Künstler zu guter Letzt ein Werk, in welchem er weit über sich und seine Kölner Zeitgenossen hinausging, die Kreuzabnahme im Louvre[608]. Der Rahmen der alten von Rogier mit tiefem Gefühl erfüllten Composition ist beibehalten, der Ausdruck und die Einzelformen sind zum grofsen Theil die selben wie in den früheren Bildern, aber bei allen diesen in Schmerz aufgelösten Personen ist Körper- und Gemüthsbewegung vollkommen frei und natürlich geworden; in den Körperformen der Frauen ist die zarte Bildung einer verfeinerten Cultur ausgesprochen, die plastische Wirkung der einzelnen Figuren ist in einer festgeschlossenen rhythmisch bewegten Gruppe zusammengefafst, und im Colorit durch kunstvolle Vertheilung des Lichtes der Wohlklang mannigfaltigster Accorde zu einer ergreifend schönen Farbensymphonie vereinigt. Das Bild ist etwa 1510 bis 15 entstanden, vielleicht in Paris unter dem Eindruck der grofsen Italiener, gegen die der Deutsche doch in seiner Art sich wohl behaupten konnte.

Vielleicht etwas jünger als der Meister des Bartholomaeus ist der Meister von S. Severin, wahrscheinlich ein Holländer aus der Schule von Leyden. In den Jahren 1505 und 1508 ist er in voller Thätigkeit. Als junger Gesell ist er in Brügge gewesen und die Werke Memlings haben einen grofsen Eindruck auf ihn gemacht. Dann hat er auch die alten Kölner, den Meister der Verherrlichung und den Sippenmeister eifrig studirt, ihre Compositionen zum Theil nachgeahmt. Aber er sieht die Welt mit anderen Augen. Der holde Traum, in dem ein ganzes Volk von edlen Männer- und Frauengestalten an dem Auge des Gläubigen vorübergezogen war, ist entschwunden, die Heiligenscheine sind verblafst. Ernüchtert sieht sich der Maler um und findet in seiner nächsten Umgebung durchweg gewöhnliche, zum Theil grobe Gesichter.

Auch der Sippenmeister hatte die Modelle für die Heiligen unter seinen Landsleuten gefunden[609]. Auf der Aufsenseite seines Hauptbildes sahen wir, wie er Gesichtszüge und Frisur eines kleinen Bürgermädchens auf die Schutzpatronin überträgt. Aber, wenn ihm auch der Sinn für zartere Anmuth fehlt, so sucht er doch in seiner etwas trockenen Weise stattliche Erscheinung, Jugendblüthe und ehrbare Gesinnung

auszudrücken. Den Severiner dagegen, welcher gerne menschenreiche Handlung malt, fesselt grade der unmittelbare Ausdruck des gewöhnlichen Lebens. Das kleine Seidenbild der Sammlung Dormagen schildert in dem winzigen Format eine höchst lebendige Versammlung junger Mädchen, mit denen der tägliche Verkehr den Maler bekannt gemacht hatte. Ja, wie dieser sich in die gemeinen Formen der Wirklichkeit vertieft, empfindet er den starken Reiz des Häfslichen. Denn das Verhältnifs zur Aussenwelt kommt uns grade so gut zum Bewufstsein im Gegensatz gegen das gemeinsame Gesetz wie in der Befriedigung, die uns die Schönheit gewährt.

Der Einzelne empfindet sein Verhältnifs zum Universum in den Eindrücken der Aussenwelt auf seine Sinne. Das gemeinsame Gesetz fühlt er im Licht der Sonne, welches er, »wär' nicht das Auge sonnenhaft«, nicht sehen könnte; doch auch den Gegensatz, in dem das eigene Gesetz des Theils zu dem des Ganzen steht, empfindet er, wenn Finsternifs ihn schreckt. Je lebhafter der Eindruck durch das Auge auf den Geist, desto stärker das Gefühl der Uebereinstimmung: ein leuchtendes Roth nennen wir schön, schwarz häfslich.

Die Kunst beginnt mit der Zusammenstellung ausgewählter Farben und Linien: Harmonie und Rhythmus bringen das gemeinsame Gesetz zu beglückendem Bewufstsein. Darauf beruht der Schmuck, die Ornamentik.

Dem Künstler verleiht ein erhöhtes Bewufstsein der Uebereinstimmung mit dem Universum die μίμησις τῆς φύσεως, das nachahmende Schaffen, wenn der Höhlenbewohner das Rennthier und den Jäger auf seine Knochen zeichnet. Was er giebt, sind Erinnerungstypen wie die Zeichnungen der Kinder, und grade in dem Typischen findet der Beschauer seine eigenen Eindrücke wieder.

Die erste Stufe der religiösen Kunst beschreitet der Mensch, wenn er sich selbst im Universum spiegelt, das Weltgesetz im Bilde menschlicher Persönlichkeit begreift. Es geht nur eine aufsteigende Linie vom rohesten Idol zum Zeus des Phidias und zur Sixtinischen Madonna, in denen wir das Beste, was in uns lebt, verkörpert finden. Da schauen wir die Einheit, die wir glauben.

Aber auch der Gegensatz des Theils zum Universum wird ausgedrückt, wenn der Dämon, vor dem man zittert, fratzenhaft gebildet, wenn die Macht, die uns schadet, im Gorgoneion verkörpert wird, denn das Fratzenhafte widerspricht der Regel, die uns als Gesetz erscheint.

So wird Schön und Häfslich zu einer Verkörperung von Gut und Böse. Wir sehen den Gegensatz in dem Drachen, den der lichte

Gott oder der Erzengel tödtet, in den verzerrten Zügen des Pöbels, der den Heiland lästert. Wir empfinden ihn um so stärker, wenn der Gott leidet, denn, wie es in einer Kölner Marienklage heifst:

Zarte lude, werdent si geslagen,
si kunnent vil min verdragen
den grove lude.

Aber wir wissen, dafs das Göttliche den Sieg behält. Wenn der Heilige zu Tode gemartert wird, so sehen wir den Engel, der die Palme bringt, und wenn ein edler Mensch in Schuld und Schicksal unterliegt, begreifen wir das Gesetz, das in und über uns ist. Das ist das Tragische.

In diesem Falle ist das scheinbar Ungesetzliche mächtig. Es kann aber auch ohnmächtig oder unschädich in die Erscheinung treten. Wenn ein naiver Mensch etwas ungewohntes sieht, und wäre es auch nur ein auffallendes Kleidungsstück, so lacht er. Unregelmäfsige Gesichtsformen mit dem Ausdruck von Einfalt oder Güte finden wir komisch. Daher die Drolerien; der Affe mit Bischofsmütze oder Flügeln, der Esel als Musikant.

Vom Komischen gilt das selbe wie vom Tragischen: wir empfinden zugleich den Gegensatz und die Uebereinstimmung. Wenn die gemeinen Triebe des Menschen in der Halbthiergestalt des Satyrs sich enthüllen, so fühlen wir nicht nur den Gegensatz gegen unser »besseres Ich«, sondern auch die Uebereinstimmung mit dem Weltgesetz, das in dem reinsinnlichen Gebaren der Thiere ausgesprochen ist. Wir empfinden in diesem Falle ein Behagen am Häfslichen, weil auch die Sinnlichkeit unserer eigenen Natur, welche dem höheren Gesetz zu widersprechen scheint, in Wahrheit ein Element des Ganzen ist, dessen Theil wir sind.

Das selbe Behagen empfindet der Künstler, der sich in die Unregelmäfsigkeiten der Aussenwelt vertieft. Das lebhafte Gefühl des Ungesetzlichen giebt ihm das volle Bewufstsein seines Verständnisses der Dinge. In der Wirklichkeit sieht er die Wahrheit und so findet er seine Befriedigung in der Nachbildung der Einzelerscheinung.

Auf dieser Stufe steht der Meister von S. Severin. In seinen Figuren will er die Wirklichkeit wiedergeben, auch die häfsliche, die Schönheit in der Harmonie der Farben.

Der Meister der Ursulalegende fügt noch das Licht hinzu. Von hier geht eine Linie bis auf Rembrandt.

Bei dem Severiner haben nicht nur die Henker und Schergen, sondern auch die Apostel und das Gefolge der heiligen drei Könige

zumeist gradezu abstofsende Gesichter, aber auch er sucht nach Formen, die das Gesetzliche verkörpern und schafft ein neues Ideal aus sich.

Auf dem Dreikönigsbilde hat er allerdings grade für die Madonna und die heilige Ursula eine besonders unangenehme Gesichtsbildung verwendet, aber der Kopf des heiligen Oswald hat anziehende fein ausgeführte Formen. Es ist eine schlichte ernsthafte Bildung, die ohne jeden sinnlichen Reiz auf den anderen Gemälden dem Heiland und seiner Mutter einen menschlich rührenden Ausdruck verleiht. Sie mag ursprünglich von Memling angeregt sein, ist aber hier aus einem bestimmten Typus des niederrheinischen Volkes herausgearbeitet. Ausserdem hatte der Künstler ja noch ein anderes Mittel seine religiösen Bilder in die ideale Sphäre zu heben, nämlich die Farbe. Die alte Tugend der Kölner, die sichere Harmonisirung der Farben, übt er noch einmal in feinster Weise aus. Besonders warme Töne hat er nur in den älteren Bildern, aber er versteht es die Farben in den feinsten Intervallen zu einander abzustimmen und so dem ganzen Werke einen mannigfaltigen Reiz und vornehme Haltung zu geben[610].

Man hat dem selben Maler eine Reihe von Gemälden zugeschrieben, die auf den ersten Blick einen abweichenden Charakter, bei näherer Betrachtung aber viele übereinstimmende Züge zeigen. Jedenfalls sind sie von einem Schüler geschaffen, der sich vollkommen in die Weise des Meisters eingelebt hatte, vielleicht von einem holländischen Landsmann, der in seiner Werkstatt arbeitete. Gradezu widersinnig scheint es eine Gruppe von Bildern in Frauenberg, Brügge, Augsburg, Köln und Darmstadt diesem Schüler zuzutheilen, da sie — nach den äufseren Umständen zu schliefsen — wenigstens ebenso alt, vielleicht älter als die bekannten Werke des Meisters sind. Dennoch wird es schwer halten sie als Jugendwerke des Meisters von S. Severin zu begreifen. Wenn sie dagegen dem Meister der Ursulalegende angehören, so ist dieser nicht viel jünger als sein Lehrer. Er ist dann zu Anfang des Jahrhunderts weit herumgekommen, nach Augsburg und Brügge, vor Allem aber hat er Quinten Massys in Antwerpen gesehen. In der Werkstatt des Meisters von S. Severin war schon dessen Salvator mundi nachgeahmt, in dem Leben des heiligen Severin war eine Lichtwirkung in der Art dieses Meisters durchgeführt. Diese grofsen Reihen von Leinwandbildern führten auch zu einer Veränderung in der Technik. Wenn der feste Kreidegrund wegfiel, verloren die Farben ihre leuchtende Transparenz und, da diese »Doicher« auf decorative Wirkung in der Art der Gobelins berechnet

waren, so verzichtete man auf die umstandliche Untermalung der alten Oeltempera.

Wir fanden denn auch aufser diesen Cyclen eine Anzahl grofser Leinenbilder theils in Leim- theils in Oelfarbe ausgefuhrt. Natürlich wurde diese Malweise bald auf die Holztafeln übertragen. So sind die Aufsenseiten der Stigmatisation des heiligen Franciscus ganz alla prima ausgeführt.

Zugleich lernte man bei jenen mit zahlreichen Personen gefüllten Historien, die Figuren in den Raum zu setzen. Im Grunde war dies ja nichts Neues. Die kleinen Scenen des Hintergrundes waren schon oft in gedämpften Tönen mit der Landschaft verschmolzen, nur die Hauptpersonen standen in vollen Farben leuchtend wie vor einem Theatervorhang oder einer Culisse.

Der Meister der Ursulalegende mochte die duftigen Farben Quintens studirt haben, wie er auch dessen weibliche Köpfe nachahmt. In weichen matten Tönen vereinigt er seine Figuren mit der Umgebung sowohl in dem gedämpften Licht der Binnenräume wie in der gleichmäfsigen Helligkeit der freien Natur. Indem er die Compositionsweise seines Lehrers im Wesentlichen beibehält, versteht er es, die Haupthandlung durch die Anordnung im Vordergrunde zusammenzuhalten und Stadteansichten und Landschaften durch zahlreiche Nebenpersonen anschaulich zu vertiefen. Bei ihm ist aus dem Himmelsgarten ein ziervoller Schlofshof mit Springbrunnen und Pfauen und weiter Aufsicht geworden, die Gefährten der heiligen Ursula wandern durch herrliche Landschaften und, wie der Engel der Heiligen erscheint, erhellt der himmliche Glanz das nächtliche Dunkel des Schlafgemaches. Auch die Bildnisse dieses Künstlers gewinnen durch eine zarte ebenmäfsige Tönung den Schein des Lebens.

So hatte die Kölner Malerschule die wahrhafte Nachahmung der Natur erreicht. Als dann der junge Bartold Bruin aus Wesel kam, hat er sich zuerst diesem Meister angeschlossen. Seine Christnacht vom Jahre 1516 ist ein wirkliches Nachtbild. Sogar die Stifter haben Kerzen auf ihren Betpulten. Ebenso fein ist auf seinen ersten Bildern der Luftton des Hintergrundes. Aber er hatte aus der Antwerpener Schule ein kräftiges Colorit mitgebracht und suchte mit wachsendem Erfolg das Vorbild des Joos van Cleef nachzuahmen.

Die Brabanter Schule beherrschte damals den ganzen Niederrhein. Schon der »Meister von Frankfurt« war aus Antwerpen nach Köln gekommen. Die Sinnesrichtung der beiden Städte ist sehr verwandt und die Eigenschaften dieser neusten Schule: das sichere

Lebensgefühl, das glänzende Colorit, die Renaissance-Architektur und die schöne reiche Landschaft mufste den Kölnern besonders gut gefallen. Um 1522, als Bruin seinen ersten grofsen Auftrag für Essen erhielt, hatten die hervorragenden Kölner Maler vom Anfang des Jahrhunderts, der Sippenmeister, der Meister des heiligen Bartholomaeus und der Severiner, ihre Thätigkeit eingestellt. Leute wie Hildegardus oder Johann von Melem konnten nicht ernstlich in Betracht kommen und auch Anton von Worms giebt sein Bestes in der Illustration. Auch er stand unter dem Einflufs Bruins, wie die ganze gleichzeitige Kunstübung, auch die Glasmalerei, in welcher sich um 1530 der alte Kölner Farbensinn noch einmal glänzend bewährt.

Bartold Bruin ist im Grunde eine nüchterne Natur, aber er hat ein aufserordentlich gutes Auge. Ihm entgeht kein Zug im Menschenantlitz und er sieht ihn immer im Verhältnifs zum Ganzen. Durch seitlich einfallendes Licht verleiht er den Gesichtern einen einheitlichen Ausdruck und läfst in kräftiger Modellirung das Gepräge hervortreten, das Anlage und Schicksal ihnen aufgedrückt haben. So hat er in den Bürgermeisterbildern bedeutende Persönlichkeiten geschaffen und in seinen unzähligen Familienportraits den Typus einer ganzen Stadtbevölkerung verewigt. In der Kleidung hat er die Eigenschaften der Stoffe, namentlich des Pelzes naturgetreu wiedergegeben, in dem Frauenporträt des Germanischen Museums auch den weiblichen Körper in seiner zufälligen Erscheinung und somit auch nach dieser Richtung die letzte Forderung der nach einfacher Wahrheit verlangenden Kunst erfüllt. Daneben hatte er eine lebhafte Empfindung für Würde und Vornehmheit. Schon in den Essener Gemälden ist das Streben danach ausgesprochen, wobei er zunächst seinem Antwerpener Vorbilde folgen konnte, dieses aber führte ihn zu den Italienern. Bei ihnen fand er in Bewegung und Haltung den vervielfältigten Ausdruck des Lebens und jene geahnte Vornehmheit in Körperbildung und Gewand, welche auch der kirchlichen Gesinnung seiner Zeit entsprachen. Es ist sehr wahrscheinlich, dafs er durch Scorel mit den Werken Raphaels bekannt geworden ist. Wie gut er dessen Linienführung verstanden hat, sahen wir auf den Flügelbildern mit den Heiligen Lucas und Vitalis. Die Gesinnung aber, welche jene edlen Formen geschaffen, war ihm so fremd wie seiner Umgebung.

Die kirchliche Bewegung endete mit der Absetzung Hermanns von Wied. 1540 zogen die Jesuiten ein und mit ihnen eine neue Religiosität. Bruin hatte schon in den dreissiger Jahren die Farbenwirkung seiner Bilder zu steigern versucht und war dadurch zu einem

grellen überhitzten Colorit gekommen, jetzt sucht er aufgeregte Devotion in Körperformen und Geberden auszudrücken und findet dazu ein neues Vorbild in den michelangelesken Allüren, die Marten Heemskerk aus Italien mitgebracht hatte. Es war ein Versuch die derbe Sinnlichkeit der heimischen Natur mit einem vornehmen südländischen Pathos zu vereinen. Dem grofsen Rubens, der seine Kinderjahre hier verlebte, ist es gelungen. Bei Bartold Bruin erscheint uns das Ergebnifs ungesund, geziert und übertrieben. Doch seine Zeitgenossen hat er befriedigt. Seine letzten grofsen Bilder sind in den Hauptkirchen der Stadt aufgestellt.

Ueber die Denkweise des damaligen Burgerstandes belehren uns die Aufzeichnungen des Hermann von Weinsberg, der ein guter Bekannter unseres Künstlers war. Die vornehmeren Leute lernen wir aus den Bildern seines Sohnes kennen. Es sind mit wenig Ausnahmen unbedeutende Menschen. Der Maler selbst, Bartholomaeus Bruin der Jüngere, erscheint etwas nüchtern und mattherzig, aber er hat doch ein scharfes Auge für die charakteristischen Züge und eine feine ihm ganz eigenthümliche Farbenstimmung. Auch von ihm gilt, was wir in dieser Geschichte immer wiederholt gefunden haben: so stark und mannigfach die Einwirkungen sind, welche der Kölner Kunst von aussen kommen, aus Italien und Byzanz, aus Frankreich und Burgund, Westphalen und Schwaben, den Niederlanden und Holland, jederzeit bleibt der Genius loci mächtig und, was in Köln entsteht, nimmt seine Züge an. Denn, wie Plutarch sagt[611], eine Stadt ist eine geschichtliche Einheit wie ein lebendes Wesen, das durch die Wandelungen der verschiedenen Altersstufen nicht sich selbst entfremdet oder mit der Zeit zu etwas Anderem wird; sie behält vielmehr immer die selben Neigungen und Eigenheiten, und solange jene Gemeinschaft, welche Alles in ihr zu einem Ganzen verbindet, die Einheit bewahrt, mufs sie von Allem was sie als Gemeinwesen thut oder gethan hat, die Verantwortung und die Folgen tragen.

Anmerkungen.

[1] S. A. Decker, die Hildeboldsche Manuscriptensammlung des Kölner Domes (in der Festschrift der XLIII. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, dargeboten von den höheren Lehranstalten Kölns). Allerdings lautet die Ueberschrift des von Decker publicirten Verzeichnisses: Hic liber iussus a Wenilone epo Laudonense descriptus ad opus Domni Hildibaldi Archiepi et Sacri Palatii Capellani de illis libris qui Roma venerunt et Domnus Apostolicus Leo Domno Karoli Imp. transmisit. Aber es sind doch wohl alle Bücher aufgeführt, die sich damals (800—814) in der Bibliothek vorfanden.

[2] No. 65 fol. 2 b. I abgebildet bei K. Lamprecht, Initialornamentik de VIII. bis XIII. Jahrhunderts Taf. 12 a.

[3] Die Bibliothek Hildebalds enthielt auch „Apocalypsin pinctum", ein liber sacramentorum in Goldschrift und zwei Evangeliare in Silberschrift. — Dafs die höfische Kunst der Karolinger in Köln eine Pflanzstätte gefunden, ist aus den vorhandenen Buchmalereien nicht festzustellen. Als Nachfolger der Metzer Schule erscheint der Maler des Lucas und Johannes in einem Evangeliar des Domarchivs (No. 13); in dem selben Codex haben Matthäus und Marcus den merowingischen Typus festgehalten. Die Farben sind ganz hell: Kalkigblau, Feuerroth, Weifsgrün, Gelb, Röthlichbraun, Fleischfarben. Am Ende des ersten Evangeliums nennt sich als Schreiber Hiltfredus.

[4] S. L. Korth, Köln im Mittelalter S. 6.

[5] Abgeb. bei Rohault de Fleury: la messe VI Taf. DXXV. — Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei S. 74 vergleicht das Widmungsbild in dem für Otto III. geschriebenen Evangeliar in Aachen. Bemerkenswerth ist, dafs Evergerus die Mönche von München-Gladbach nach Grofs St. Martin versetzte s. Kessel, Antiquitates monasterii St. Martini majoris p. XI. — Seine gewaltsame Kunstliebe bezeugt der hl. Anno, indem er ihn beschuldigt, aus St. Cunibert eine goldene Altartafel, Bücher und Marmorfufsböden weggenommen zu haben. S. Lacomblet, Urkundenbuch I p. 218.

[6] S. P. Clemen, die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz II, 3 S. 36—38.

[7] W. Vöge (eine deutsche Malerschule S. 134. 179) macht auf die oberdeutsche Form des ersten Namens aufmerksam. Die Abbildung des alten Domes spricht dafür, dafs die Handschrift hier entstanden ist.

[8] Das Mosaik liegt jetzt, neu zusammengesetzt in der Krypta. S. Abbildung bei Ausm Weerth, der Mosaikboden in St. Gereon zu Cöln nebst den damit verwandten Mosaikböden Italiens, und Jahrbuch des Vereins der Alterthumsfreunde im Rheinland 1875 S. 258. Dazu A. Springer in Zeitschrift für bildende Kunst 1874 S. 385. — Aehnlichen Stil zeigen die Mosaiken in Cremona und Pavia bei Münz, Études iconographiques et archéologiques sur le moyen âge I p. 17.

[9] Die Erdfarben sind weifser, gelber und gebrannter Ocker, Bolus, Kupfergrun, Indisch-Roth, Smalte, Ultramarin und schwarzer Rufs. S. Hohe in den Jahrb. d. Vereins der Alterthumsfreunde XXXV S. 113 und Simons ebenda X S. 165.

[10] Auch Glasgemälde aus diesem Jahrhundert sind in Soest erhalten.

[11] Die Erklärung gab August Reichensperger (Vermischte Schriften über christliche Kunst. Leipzig 1856).

[12] Aehnlich heifst es im Nibelungenlied V, 6:

Do stuont so minnecliche daz Sigemundes kint,
sam er entworfen wäre an ein permint von guoter meister listen.

[13] Die Kreuzfahrer brachten Kunstwerke aller Art mit nach Hause. Im Schatz von St. Pantaleon sah man ein grofses mit Goldblechen und Edelsteinen geziertes Kreuz, das ein Graf Henricus de Ulmene bei der Eroberung von Constantinopel aus der Sophienkirche geraubt hatte. — In St. Gereon befinden sich noch heute zwei orientalische Kästchen, die wohl im zwölften Jahrhundert hierhergekommen sind. Das Stiftscapitel hatte damals seiner Kirche ein griechisches Psalterium geschenkt, das sich heute in der Hofbibliothek zu Wien befindet (Mscr. theol. gr. 20 Abb. bei Lambecius, Comment. III p. 36). Ein Nachklang der Miniaturen ist in den Gemälden der Apsis wohl zu bemerken. — Ein byzantinisches Bild des hl. Nicolaus zu Burtscheid, eine tabula cubitalis mit halber Figur, die der erste Abt, beatus Gregorius, regis Graeciae filius, mitgebracht haben sollte, ist gut geschildert bei Caesarius von Heisterbach (Dial. VIII 75): est autem eiusdem imaginis facies oblonga et obesa, multae gravitatis et reverentiae et in fronte calvicies, capilli tam capitis quam barbae candidae caniciei.

[14] Um diese Zeit kommen die antiken Namen auf wie Maria in Capitolio.

[15] Das Bild, das i. J. 1845 aufgefunden wurde, ist leider nur in einer Aquarellskizze im städtischen Museum erhalten.

[16] Die im ganzen 12. Jahrhundert vielgeübte Gravirung konnte dazu beitragen, diesen Stil auszubilden.

[17] Besonders schön ist diese Färbung in der Chronik des Schöffen Octo von Neuss auf der Kgl. Bibliothek in Brüssel (No. 467).

[18] Ueber ein Wandgemälde aus der ehemaligen Matthiascapelle vgl. Schnütgen in Zeitschr. f. chr. Kunst II 1880 S. 89.

[19] Um die selbe Zeit ein Johannes scriptor, 1267 Tula vidua rubeatrix, 1269 Gerardus, Hertwicus, Gobelinus rodere s. Merlo, Die Meister der altkölnischen Malerschule S. 187.

[20] Nicht bloss die jetzige Schildergasse, sondern auch der anstofsende Theil der Hochstrafse zwischen Schildergasse und Minoritenstrafse führte diesen Namen. Noch am Ende des 15. Jahrhunderts wohnen die Maler in den vier Kirchspielen, St. Peter, St. Columba, St. Alban und St. Martin. S. Jos. Greving in den Annalen des histor. Vereins für den Niederrhein 69, S. 117.

[21] S. Copiarium von St. Caecilien bei Ennen, Gesch. d. St. Köln I S. 742: Quia pictores parrochiani S. Petri suam sepulturam ab antiquo apud ecclesiam S. Caeciliae habuerunt. — In einem Gedicht auf den hl. Evergislus aus dem 15. Jahrhundert (s. Kölner Domblatt 1859 No. 172 und J. Kleinermanns, Die Heiligen auf dem bischöflichen bezw. erzbischöflichen Stuhl von Köln S. 40) heifst es:

Ouch hat der schilder ind glaesmecher ampt fyn
Sent Evergislum gekoert oeren patron zo syn,
Des werden allhy jairs yrs amptz kertzen gebracht,
Ind haint ouch allhy yr vry dodengrafft.

[22] S. Gelen, de admir. sacra et civili magnitudine Coloniae p. 359: quae vitae et translationis historia icunculis et verbis exprimitur in argentea hieroteca, in qua modo St. Paulinus reconditur, postquam nova et elegantior S. Euergislo fabricata est: adscripti etiam sunt iconibus in vetustiore tumba hi versus:

Celica vox pandit
vigilantibus his quia scandit
post vitae cursum
Martinus in aethere sursum
e. q. s.

Die Schilder hatten ursprünglich die ganze Ausrüstung des Pferdes herzustellen, dabei die bemalten Schilde; nach dem Prager Diplom Karls IV. vom Jahre 1364 hat der Schilter zu machen „einen ganzen stechgezeuge, einen sattel, einen roskopf, ein prustleder und einen schilt (s. M. Pangerl, das Buch der Malerzeche in Prag S. 119). Später trennten sich die Sattler von den Schildern. In Magdeburg werden Maler und Schilder im J. 1205 zusammen genannt, in Paris waren die Maler nach dem Statut von 1258 theils mit den Sattlern, theils mit den Bildschnitzern verbunden; in Prag umfasst die 1348 gestiftete Bruderschaft „moler und schilter“, die Amtsmeister aber wurden nur aus den Malern gewählt; in Hamburg sind Maler und Sattler 1375 in einer Bruderschaft, in Strassburg 1438 Schilter, Maler und Sattler. — Bemalte Schilde bei Theophil. Sched. III 17.

[23] Dort aber wufste man nichts von einem heiligen Euergislus. Als im 11. Jahrhundert die Aebtissin des Kölner Caecilienklosters sich in Lüttich nach dem Heiligen erkundigte, antwortete man, dass Bruno die Gebeine des hl. Ebregisus, eines Bischofs von Maestricht aus der Zeit des Königs Dagobert, nach Köln übertragen habe.

[24] Den ersten Versuch einer Kölner Kunstgeschichte „von Gründung der Stadt bis zum Anfang des sechszehnten Jahrhunderts“ machte Ernst Weyden im Organ für christliche Kunst XII, XIII, XIV (1862 bis 64).

[25] Sie wurden im J. 1895 von Baurath Heimann aufgedeckt. Die Abbildungen sind nach Aufnahmen von A. Bardenhewer gegeben.

[26] S. Jos. Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi (byzantinisch) IV, 1. 3. V, 6. (französisch) XVII, 6. 7. 8. Vgl. Arthur Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule S. 113.

[27] Die hl. Cäcilia zur Linken gehört zur vorhergehenden Scene.

[28] Wie diese Bildung allmählig entsteht, sehen wir in dem Brüsseler Codex aus Grofs Sanct Martin, dem Soester Altaraufsatz in Berlin und dem Portalbild in Maria Lyskirchen.

[29] Ebenso heifst es von den Wandgemälden in Ramersdorf bei Ausm Weerth, Die mittelalterl. Wandgemälde S. 21: Leicht und fast flüchtig sind diese Bilder hingeworfen. Die in rother Zeichnung construirten und ohne Zögern oft verbessernd übergezeichneten Figuren zeigen einen Flufs der Linien, wie ihn nur müheloses Schaffen eines sicheren Künstlers hervorzubringen vermag.

[30] Abbild. bei Ausm Weerth, Wandmalereien des christl. Mittelalters Taf. XVII.

[31] Die selbe Darstellung in den Glasgemälden der Abteikirche zu München-Gladbach. S. die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz III, 4 Taf. V.

[32] Abb. bei Ausm Weerth, a. a. O. T. XV. XVI. Alle diese Werke wird Paul Clemen in seinen rheinischen Wandgemälden ausführlich behandeln.

[33] Konrad von Hochstaden hatte schon an den gothischen Bauten in Trier lebhaften Antheil genommen. S. Trierische Landeszeitung 18. Nov. 1892. (H.V.S.).

[34] S. Gelenius, de admiranda sacra et civili magnitudine Coloniae p. 462. 471. Die Inschrift der Fenster lautete:

Condidit iste chorum Praesul qui Philosophorum
Flos et Doctorum fuit Albertus scholaque morum,
Lucidus errorum destructor, obesque malorum,
Hunc rogo Sanctorum numero Deus adde tuorum.

Albertus Magnus findet sich auch auf einem Fenster des Xantener Domes aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts s. Zeitschr. für christliche Kunst V 1892 Sp. 23.

[35] Nach H. S. Hüsgen, Artischtisches Magazin (Frankfurt a. M. 1790 S. 534) befand sich in der Bibliothek des St. Bartholomäus-Stiftes zu Frankfurt a. M. eine Historia Lombartica di Jacobi di Janua, welche von Tilmannus de Are für den Frater Johannes de Dusburg Ao. 1324 in Köln geschrieben und mit Miniaturen aus der Passion verziert war. „Bei den mehresten ist der Joh. de Dusburg im deutschen Ordenshabit auf der Seite knieend im Gebet angebracht, doch versiehet auch einmal ein Haas seine Stelle, der vor der Maria welche die hl. Anna auf ihrem Schoofs und diese hinwiederum das Kind Jesu sitzen hat, auf den hinteren Läufen sitzt und mit den vorderen Pfoten seine Devotion bezeigt, mit welch letzterem die profanen Vorstellungen auf den bis unten hin geschmacklos ausgedehnten Zierrathen ubereinstimmen, lächerliche Zwerge allerlei Zusammensetzung hauen und duelliren sich da nach der Musik einer Bafsgeige oder anderer Instrument tapfer herum.“

[36] S. Boisserée, Geschichte und Beschreibung des Domes von Köln.

2. Ausgabe. München 1842 S. 47. — Abbildung bei Hefner-Alteneck, Trachten u. Geräth Taf. 108. Ueber andere später übermalte Wandgemälde vgl. Kugler, Kl. Schriften II S. 286. Firmenich-Richartz in Zeitschr. f. chr. Kunst VIII 1895 Sp. 133. — Der Tod der hl. Jungfrau in der Mariencapelle st abgebildet im Organ f. chr. Kunst VI S. 261 vgl. XIV S. 88.

[37] S. Ennen, Der Dom zu Köln S. 46. H. Cardauns, Die Anfänge des Kölner Domes in Histor. Jahrb. d. Görresgesellschaft S. 267.

[38] Eine Probe in Lützow und Lübke: Denkmäler der Kunst. Taf. 54 b.

[39] Abgeb. bei Schmitz, Der Dom zu Köln. Das Schema der Composition ist aus zahlreichen französischen Elfenbeintafeln bekannt, fast ebenso findet es sich im Chor von Notre Dame zu Paris. — Die übliche Gruppirung, nach welcher der ältere König das Knie beugt, der zweite auf den Stern weist, sehen wir hier an der Tumba im Dom, die zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts entstanden ist, (auf den Holzthüren in S. Maria im Capitol stehen alle drei), ferner in dem Portalbilde von Maria Lyskirchen. In beiden Fällen gab die Frontdecoration Anlafs, die thronende Jungfrau wie am Portal der Liebfrauenkirche in Trier en face zu stellen. Aber auch in dem Bonner Missale des Johann von Valckenburg sitzt Maria grade vor und das Kind steht mit einem Fufs auf der Bank. — In Maria Lyskirchen sind die Gefäfse noch alle eiförmig, dagegen tragen beide älteren Könige in dem Kölner Graduale Schalen auf hohem Fufs, der älteste kniet vor der Jungfrau und hebt mit der Rechten den Deckel des Bechers auf. Die Krone liegt auf der Erde. Maria hält eine Blume, das Kind steht in langem Kleide auf ihrem Schoofs und segnet den König. — Das stehende Kind finden wir übrigens schon in der S. 362 erwähnten byzantinischen Handschrift aus Gereon. S. G. Zappert, Epiphania in den Sitzungsberichten der k. Akademie der Wissenschaften XXI, 3. Jahrg. 1856 S. 291. Der Kölnische Goldgulden vom Jahre 1240 (S. 334) beruht auf einem Mifsverständnifs.

[40] L. Eltester, Organ für christliche Kunst V (1855) S. 249. „Dafs die Errichtung der Fenster vor 1322 Statt hatte, ist wahrscheinlich, dafs sie vor 1324 geschehen sein mufste, wird dadurch gewifs, dafs das holländische Wappen rechts zur Seite des erzbischöflichen, das jülich'sche dagegen links steht. Da nun nach mittelalterlicher Courtoisie der Ehegemal stets die rechte, der Bräutigam aber die linke Hand hat und wir bestimmt wissen, dafs 1324 im Dom zu Köln die Vermählung Wilhelms von Jülich und der Johanna von Holland durch den Erzbischof Heinrich gefeiert wurde, so müssen damals die Fenster als Geschenke der Brautleute oder ihrer Eltern bereits vorhanden gewesen sein."

[41] Ueber diese Darstellung, die auf Albertus Magnus zurückgeht, vgl. Piper in Jahrbücher für Kunstwissensch. V 1873 und v. Reber in Berichte der k. bayr. Acad. d. W. 1894 S. 356.

[42] Abgeb. bei Schmitz, Der Dom zu Köln Lief. 15 Bl. 1. 2. — Verwandt ist ein Fenster aus der abgerissenen Kirche der hl. Gertrud bei Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte II S. 175 (nach Geerling).

[43] Von den Bischöfen ist der erste, der sich auf das Schwert stützt, wohl S. Engelbert, unter dem der Neubau begonnen wurde, der zweite, der auf der Linken die Apsis einer Kirche mit schlankem Thurme trägt, wahrscheinlich S. Anno, dem man (allerdings mit Unrecht) die Vollendung des Westbaues zuschrieb. Der dritte, der mit der Rechten segnet, könnte S. Heribert sein, doch ist im Domchor auch S. Maternus segnend dargestellt. Von den Kölner Bischöfen sind am Annoschrein von 1183 dargestellt Maternus, Severinus, Evergislus, Cunibert, Agilolfus, Heribert. — Gregorius Maurus hat die Lilienstäbe auch auf einem Stein in Küdinghoven (s. Ausm. Weerth, Wandmal. I Taf. XLI). — Gereon hat das Stufenkreuz auf rothem Grunde auch auf der Rückseite des Elfenbeinaltärchens im Münchener National-Museum No. 21. Sonst hat sein Wappen blaues Feld, wie in der Agnes-Capelle des Domchores. S. Mohr, Die Kirchen v. Köln S. 137. In dem kaum noch sichtbaren Wandgemälde von 1337 in der Dominikanerkirche zu Maestricht erscheint Gereon mit goldenem Kreuz auf blauem Leibrock.

[44] Vgl. W. Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter S. 314.

[45] Ueber die Kölner Glasmalerei dieser Zeit vgl. Schnütgen in Zeitschrift f. christl. Kunst II 1889 Sp. 1.

[46] Eine vollständige Publication dieser Gemälde wird durch P. Clemen erfolgen, wefshalb ich hier nur das Nothwendigste gebe. — Drei Bilder aus der Geschichte der h. drei Könige sind copirt im Museum Wallraf-Richartz. — Die Verkündigung ist abgebildet bei Schnaase G. d. b. K. VI S. 386, Anderes bei Förster, Denkmäler deutsch. Kunst VII; Zeichnungen von G. Osterwald im Kunstgewerbemuseum zu Berlin. — Die erste Beschreibung gab E. Weyden im Domblatt 1846 No. 12, 13, 15, 16, 19 (vgl. Organ f. christl. Kunst 1864 No. 8), die eingehendste Beurtheilung Hotho, Geschichte der christl. Malerei S. 338.

[47] S. Lamprecht im Repertorium für Kunstwiss. VII S. 408. — Ueber den gothischen Stil vom Anfang des 14. Jahrhunderts vgl. R. Kautzsch: Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriften-Illustration im späteren Mittelalter. Strassburg 1894.

[48] Ebenso haben die Berge bei der Versammlung der Könige drei verschiedene Farben auf einer Miniatur in der Bibel des Hermann de Valenciennes zu Besançon (No. 550, um 1400).

[49] Abgeb. bei Schnaase, G. d. b. K. VI S. 387. Ein anderes Beispiel dieser Drolerien bei Hefner-Alteneck, Tracht. u. Ger. Taf. 108. Frau Minne, die den Bogen führt wie Aphrodite in der Medea des Euripides, auf dem Titelblatte dieses Buches.

[50] R. Haupt hat zwei Figuren im Schleswiger Dom, welche auf Katze und Besen reiten, als Walküren bezeichnet, scherzweise aber Hexen genannt (Zeitschr. f. chr. Kunst X 1897 Sp. 210). Das Letzte ist wohl richtiger, insofern diese Malerphantasien späteren Beschauern Gelegenheit gaben, ihre Vorstellungen von den durch die Luft reitenden Hexen weiter auszubilden.

[51] Erzbischof Wilhelm von Gennep starb i. J. 1362 an dem Bifs e. Meerkatze.

[52] S. Schnaase, G. d. b. K. VI S. 387: „Gerade bei diesen kleinen

Figuren erscheint die Gabe des Malers im günstigsten Lichte; sie sind überaus graziös und leicht hingestellt, und da dieselbe Flüssigkeit und Weichheit der Linie auch bei den ernsten Gestalten für den beabsichtigten Gefühlsausdruck nöthig war und ihr Verdienst ausmacht, finden wir es begreiflich, dafs der Künstler versucht wurde, diesem dort noch zurückgehaltenen Schwung zuletzt in den Miniaturfiguren freien Lauf zu lassen. Das Auffallende jener Verbindung des Ernsten und Komischen verschwindet einigermafsen, wenn wir dies vermittelnde technische Element und zugleich die Heiterkeit jenes Ernstes und die Harmlosigkeit des Scherzes ins Auge fassen."

53 Abgeb. bei Schmitz, Der Dom zu Köln Lief. 6 Taf. 3, 4, pag. 34.

54 S. Weiss, Costümkunde III S. 156.

55 Auf einem Nürnberger Bilde des 15. Jahrhunderts (bei Thode, die Malerschule von Nürnberg Taf. 6), welches die Himmelfahrt und Krönung Marias darstellt, streuen zwei Engel Blumen aus Henkelkörben.

56 Das Bild ist von W. Batzem restaurirt.

57 Ueber die Wandgemälde im Kreuzgang vgl. Kugler, Kl. Schriften II S. 288.

58 S. Kugler, Kl. Schriften II S. 180. Da die Bilder von einem Düsseldorfer Maler roh überstrichen sind, möge die Beschreibung Kuglers folgen, der das ganze Werk noch in unversehrtem Zustande gesehen hat: „Auf dem Nonnenchor im Altarschrein mit ungemein schöner, durchaus rein gothischer Architektur, der Epoche um 1300 angehörig. In der Mitte eine Nische, darin die sitzende Statue der Madonna mit dem Kinde. Diese in sehr rein germanischem Stil, die Gewandung würdig und bedeutsam gelegt: doch die Körperlichkeit, besonders die Bewegung, noch ohne eigentliches Gefühl, die Köpfe — obschon der der Madonna fein in den Formen — noch manirirt (conventionell). Zu den Seiten fensterartiges Gitterwerk, hinter dem früher Reliquien gewesen zu sein scheinen. — Flügel mit Gemälden. Auf der inneren Seite eines jeden 4 Felder mit Scenen aus der Geschichte der Maria und den Figuren des Erzengels Michael und der h. Elisabeth. Auf Goldgrund. Ganz im Styl der Miniaturen aus der Zeit um 1300; starke Umrifslinien, besonders für das Nackte; hier auch noch keine Modellirung, sondern nur die Wangenröthe angedeutet; dagegen die Gewänder schon auf eine treffliche, mehr oder weniger conventionelle Weise modellirt. Manches in der Gewandung von grofsartiger Anlage." — Vgl. S. 285.

59 S. Bock, Das heilige Köln, S. Johann S. 14.

60 S. Michael auch in dem Bonner Missale des Johannes von Valkenburg, auf dem goldenen Schilde ein schwarzes Kreuz. Die schöne Berliner Miniatur mit dem h. Michael, welche Janitschek (Gesch. d. deutschen Malerei S. 146) veröffentlicht hat, scheint mir auch in Köln entstanden zu sein, aber nicht am Ende des dreizehnten, sondern um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts.

61 Abgeb. in Zeitschr. f. chr. Kunst III 1890 S. 361 (Schnütgen).

62 Die Zeichnung ist undeutlich, vielleicht ist nur ein Nagel gemeint. Vgl. F. X. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst II S. 336.

63 Man könnte an Judas denken, wenn dieser unter dem Kreuze nachgewiesen wäre.

64 Ebenso sitzt Joseph auf einem Triptychon im Nationalmuseum zu München: es enthält im Mittelstück eine Elfenbeinstatuette der heiligen Jungfrau, auf dem linken Flügel die Verkündignng und die Geburt, bei welcher der Innenraum durch einen Vorhang bezeichnet ist, auf dem rechten Flügel die Krönung Mariä und die Taufe Christi. Es ist eine ziemlich rohe Arbeit und gehört zu den letzten Ausläufern dieses Stils.

65 In S. Cäcilien war der Baum, auf dem Zachäus beim Einzug sitzt, noch zwiebelförmig stilisirt, in der Miniatur von 1299 die Eiche bei S. Michael und die Oliva fructifica als Zweige mit grofsen Blättern gezeichnet.

66 Früher in der Sammlung Ramboux.

67 S. Max J. Friedländer im Repertorium für Kunstwiss.. Bd. 23 S. 257: „Das Werk zeichnet sich durch hohe Qualität und auch durch die erstaunliche Unversehrtheit der Malerei und die alte Rahmung aus“. Das Bild ist in den sechziger Jahren in Köln gekauft; — jetzt im Berliner Museum.

68 Die Eltern der Soror Loppa de Speculo quae scripsit et notavit hunc librum kommen c. 1315—20 vor. Mittheilung von Herm. Keufsen.

69 Diese Darstellung der Dreieinigkeit findet sich schon am Ende des zwölften Jahrhunderts in der Chronik des Theodericus aus Deutz (in der Bibliothek zu Sigmaringen No. 7). Ueber Schutzmantelbilder s. A. Lehmann, Das Bildniss bei den altdeutschen Meistern S. 210.

70 Mir freundlichst nachgewiesen von Arthur Haseloff.

71 Der Crucifixus ist abgebildet in Zeitschr. f. chr. Kunst VIII 1895 Taf. V. (Firmenich-Richartz), das Mefsopfer in der selben Zeitschrift II 1880 S. 1.

72 S. Biblia pauperum herausg. v. Laib u. Schwarz Taf. 12. — Das Schwert auch auf einem Wandgemälde in Bergheim-Müllekoven bei Ausm Weerth: Wandmalereien Taf. XXXIX. — Das Bild im Dom ist 1896 restaurirt von W. Batzem.

73 Restaurirt von Kleinertz nach 1880. — S. Scheibler in Zeitschr. f. christl. Kunst 1892 S. 137.

74 Margaretha Overstolz heirathete den Henricus Hardevust, der im December 1325 Amtmann der Richerzeche war. Ueber die Zeit des Gemäldes ist daraus Wenig zu folgern.

75 S. Scheibler a. a. O. Die Auferstehung neben der Kreuzigung ist modern. Vielleicht würden sich hier die neueren Wandgemälde aus Ramersdorf anschliefsen, doch ist der Kölnische Ursprung ungewifs.

76 S. Merlo, Kölnische Künstler Sp. 334.

77 S. Scheibler a. a. O. Sp. 134.

78 Ueber zerstörte Wand- und Glasgemälde vgl. E. Weyden im Kölner Domblatt No. 12 (1845).

[79] Abgeb. in der Zeitschr. f. christl. Kunst II Sp. 105. 137. Taf. VII, VIII. Schnütgen vermuthet nach den Spruchbändern, dafs es die Thüren eines Sacramentshäuschens waren. F. v. Reber, Kunstgeschichte des Mittelalters Fig. 415. — E. Firmenich-Richartz, Zeitschr. f. christl. Kunst VIII 1895 Sp. 133 vereinigt diese Tafeln mit den Bildern der »Verkündigung und Darstellung zu einem Werke. Zeichnung, Farbe, Goldgrund, Holz und Format sind verschieden. Dafs die Conturen nicht ganz unversehrt geblieben, einige Partien der Gewandung, vor Allem die rechte Hand des h. Paulus modernisirt« seien, ist nicht richtig.

[80] Sie sind ähnlich behandelt bei der h. Apollonia eines Wandgemäldes in der Minoritenkirche, »von einem etwas älteren Zeitgenossen Wilhelms«. Scheibler in Z. f. chr. K. 1892 Sp. 197.

[81] Nach einem Mscr. des Archivs (E. Weyden in Organ für chr. K. XIV (1864) No. 17: Zu Kollen up dem Raithuys, dar man up pflagt zo Dingen, dar stait gemählt 4 Buschoffen und ein jeglicher hat singen Spruch naer Uswisung sines Brefs wi folgt. — Man sollte danach annehmen, dafs die grofsen Figuren diese Sprüche gehalten hätten, aber grade der eine erhaltene gehört dem Kaiser.

[82] Abgeb. Zeitschr. f. christl. K. II Sp. 139 (Schnütgen).

[83] Die Statuen der Propheten, welche jetzt in der sogenannten Prophetenkammer stehen, (nach Fuchs: der Rathhausplatz, ursprünglich im grofsen Saal) haben ähnliche Mützen.

[84] Ennen (Annalen des hist. Vereins für den Niederrhein 1859 S. 212. Gesch. d. Stadt Köln III S. 1018) schreibt diese Gemälde dem Magister Wilhelmus zu, der 1370 eine Miniatur für die Stadt fertigte und identificirt diesen mit Wilhelm von Herle, den er wieder mit dem in der Limburger Chronik gepriesenen Meister Wilhelm identificirt. Die ganze Schlufsfolgerung hängt an der Annahme, dafs die Stadt Wandgemälde und Miniaturen bei dem selben Maler bestellte.

[85] Allerdings wäre diese ganze Darstellung falsch, wenn die Wandmalereien in der Krypta von S. Gereon, wie Hotho (Gesch. d. chr. Malerei S. 365), Schnaase (Gesch. d. bild. K. VI S. 390) und Franz, (Gesch. d. christl. Mal. II, 174) angeben, vom Jahre 1360 datirt wären. Allein die Inschrift ... decies sex ter M centum ... te duce Gregorio steht auf dem Spruchband des Heiligen und bezieht sich auf die 360 Mauren, die mit dem h. Gregorius den Märtyrertod erlitten haben. Die Malereien stammen aus dem dreizehnten Jahrhundert. — Die beiden Citate aus Tauler entnehme ich dem Buche von A. Peltzer, Deutsche Mystik und deutsche Kunst S. 90.

[86] Dieses Eidbuch ist verloren, das Gemälde wahrscheinlich gestohlen s. W. Stein, Akten zur Gesch. d. Verfassung u. Verwaltung der Stadt Köln I p. XXVIII. Genannt wird in den Grundbüchern ein Wilhelm von Herle, welcher unter der Herrschaft der Zünfte zahlreiche Renten erworben. In der Voraussetzung, dafs er der selbe sei wie der Maler des Eidbuches, hat H. Keufsen die Vermuthung geäufsert, dafs er der Maler der Demokratie

gewesen sei (Merlo 655 Note). — Firmenich-Richartz hat die Vermuthung aufgenommen und verbindet damit die Annahme Ennens, dafs Wilhelm von Herle auch die Gemälde des Hansa-Saales ausgeführt und defshalb seit 1370 sich in guten Vermögensverhältnissen befunden habe. Er müfste dann von Juli bis November den Hansasaal ausgemalt haben.

[86] F. Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte II S. 289: »Herr S. Boisserée erzählte mir, der Altar sei für den Nonnenchor, die westliche Emporbühne, der 1300 erbauten Clarenkirche gefertigt worden und habe an der Brüstung der Chorbühne, also gen Osten gestanden. Die Nonnen von S. Clara hätten das Recht gehabt, die Eucharistie selbständig aufzubewahren; ein Priester habe von aufsen, auf einer Treppe, die zu der Chorbühne (oder vielmehr zu dem Chorbilde) hinaufgeführt, das Allerheiligste hinaufgetragen und von hinten in das Altarwerk hineingesetzt; umgekehrt hätten die Nonnen dann beliebig die Flügel auseinander geschlagen, sich das Allerheiligste sichtbar machen und anbeten können. Dies erklärt Manches in der Anordnung des Werkes«. — Das Verdienst, das Altarwerk in den Dom gebracht zu haben, kommt Wallraf und den Gebrüdern Boisserée gemeinsam zu. Sulpiz Boisserée I S. 99; Merlo, Dombl. 1879, 31. Okt.

[88] Aller Wahrscheinlichkeit nach sollten die unteren Nischen ursprünglich als Standort gröfserer Reliquienbehälter (Hermen) dienen. Kölner Local-Anzeiger 10. Juli 1894.

[89] Vgl. z. B. die Münchener Weltchronik des Rudolf von Ems. A. Schultz, Deutsches Leben S. 370.

[90] Verkündigung, Heimsuchung und Reise nach Bethlehem abgeb. in Z. f. chr. K. VIII, 1895 Sp. 151. (Firmenich-Richartz).

[91] E. Firmenich-Richartz schreibt die Bilder der beiden Flügel einem Künstler zu (s. Zeitschr. f. christl. K. VIII 1895 Sp. 153), hält aber nur vier Bilder der oberen Reihe für unversehrt: »in allen übrigen Tafeln, namentlich den Scenen der Jugendgeschichte Jesu, hat der mafsgebende Meister die Köpfe, welche seinem Geschmack nicht mehr entsprachen, in seine ausdrucksfähigeren Typen umgewandelt«. Dieser ältere Maler gehört nach ihm zu den Gesellen Wilhelms von Herle, »die zunächst noch in der gewohnten Art ihres Meisters fortarbeiteten«. Dabei bezeichnet er die oberen Bilder als stilistisch nahe verwandt der genannten Tafel im Museum. Aber sowohl diese wie die Bilder der unteren Reihe haben gar keine Aehnlichkeit mit den Wandgemälden im Hansasaal, welche Firmenich-Richartz dem Wilhelm von Herle zuschreibt.

[92] S. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste VI S. 520. — Das Bild ist stark restaurirt, aber der ursprüngliche Charakter deutlich zu erkennen.

[93] Leider stark erneuert, abgebildet bei Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz II, 3 S. 40.

[93a] S. Kullrich, Denkschrift über die innere Ausschmückung und Ausstattung des wiederhergestellten Rathhauses zu Dortmund S. 8 Abbild. 11.

[94] S. Kugler, Gesch. der Malerei I S. 242.

[95] Die Inschrift ist falsch restaurirt. — Den Strohhut tragen Hirten und Bauern, doch auch im fünfzehnten Jahrhundert noch vornehme Personen. Auf einem Kölner Bilde des städtischen Museums (No. 117) liegt er vor dem Stifter auf der Erde.

[96] Abgeb. in Zeitschr. für christl. Kunst IV S. 82 (v. Heereman), vgl. Nordhoff in Jahrb. d. V. v. A. i. Rh. LXVII S. 121.

[97] Abgeb. in Moller, Denkmäler I Taf. 46; s. Kugler, Kl. Schr. II S. 288. Schnaase, Gesch. der bild. Künste VI S. 394. Das Bild ist mit Oelfarbe übermalt. — Cuno von Falkenstein hatte als Verwalter der Kölner Diöcese um 1370 an der Interimsmauer des Domchores den thronenden Christus mit Petrus und Paulus malen lassen. S. Firmenich-Richartz in Zeitschr. f. christl. Kunst VI S. 40.

[98] Passavant Kunstreise S. 405. »Professor Mosler in Düsseldorf, welcher überhaupt der erste war, der die altkölnische Schule studirte, die Bilder verglich und ihre Schicksale studirte, schrieb dies Bild dem Meister Wilhelm zu und die ersten öffentlichen Berichterstatter haben nur von diesem gründlichen, aber schwerfälligen und der Feder wenig gewachsenen Manne gelernt«.

[99] Firmenich-Richartz a. a. O. erkennt in den Passionsbildern eine »schwächere Hand«: »nur besonders hervorstehende Einzelheiten, etwa einige Köpfe, wird man auch hier dem mafsgebenden Künstler selbst zuweisen können«.

[100] Die Tafel ist später als Thür des Tabernakels mit einem Schlofs versehen und bei der Gelegenheit zum Theil erneuert. — A. Peltzer, Deutsche Mystik u. deutsche Kunst S. 58 erkennt hier eine mystische Vision; aber Nimbus und Mitra bezeichnen den heiligen Bischof und die Strahlen der Feuerkugel fallen nicht »auf die Oblate«, sondern auf die entblöfsten Arme, was der Legende entspricht.

[100a] Abgeb. bei Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen Taf. 13 u. 16. — Die h. Katharina (Taf. 13) erinnert an eine päpstliche Urkunde aus Avignon von 1342 im Archiv zu Münster. Vgl. Archival. Zeitschrift V, 1880 S. 142.

[101] S. Tübinger Quartalschrift 1870 S. 291.

[102] In Bayern kann man vier Tafeln des Münchener National-Museums (No. 244) anführen. S. B. Riehl, Studien zur Geschichte der bayer. Malerei S. 75. Hier werden sie allerdings in das 15. Jahrhundert gesetzt. Für diese Zeit vgl. Thode, Die Malerschule von Nürnberg S. 44 ff.

[103] S. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste VI S. 397. — Allerdings finden wir ähnliche Gesichter auf westphälischen Bildern und bei der Kreuzigung sind dort die Schächer ebenso behandelt: sie haben die Arme über den Querbalken gelegt und die Hände an einen Stab gebunden, am Balken hängen Schwert und Keule. Auch die Theilung der Tafeln durch verzierte Streifen ist in Westphalen Sitte. Allein das fest ausgebildete Colorit: — ein weiches Carmin und Blaugrün mit breiten weifsen Lichtern nebst Ziegelroth und

grellem Blau — ist gar nicht westphälisch. Aufserdem findet sich Gelbgrün und Lila mit bräunlichen Schatten, die Gesichter haben viel Braun und die weifsen Kopftücher gelbbraune Schatten. Ganz eigenthümlich sind die kurzen Bärte mit weifsen Borsten. Endlich lassen sich die Züge, die an Westphalen erinnern, erst auf Bildern nachweisen, die etwas jünger als das Kölner sind. Denn dieses mufs schon nach der Tracht zwischen 1370 und 90 entstanden sein. Henry Thode hat die Verwandtschaft mit den böhmischen Werken zuerst bemerkt. Beachtenswerth ist, dafs nicht nur die Theilungsstreifen und die Nimben, sondern auch die Rüstung und der Metallschmuck in einer gepreſsten braungefärbten Gipsmasse ausgeführt sind. Dies könnte wohl Nachahmung einer böhmischen Sitte sein, denn, wie Herr Victor Barvitius in Prag gütigst mittheilte: für alle Rüstungsstücke, Helme, Panzer, Schwerter, Lanzen, wurde der Grund in der nöthigen Ausdehnung versilbert, dann mit dunkler, brauner oder bräunlicher Farbe die Schatten darauf gemalt und auf diese Art die Form oder die Modellirung erreicht«. Auch auf den Prager Bildern, welche die Brüder Reinhart und Eberhart († 1380) in die Veitscapelle zu Mühlhausen am Neckar geweiht haben, sind die Rüstungen in schraffirtem Gold und gebräuntem Silber ausgeführt. Herr Barvitius bemerkt die Aehnlichkeit des Hauptmannes unter dem Kreuz mit der selben Person auf einem böhmischen Bilde des Rudolphinums (No. 52 A. Katalog S. 256).

104 Abgeb. in Lübecker Malerei und Plastik bis zum Jahre 1530 histor. dargestellt von Adolf Goldschmidt. Taf. I. II. VI. Goldschmidt hat S. 5 auf die Verwandschaft mit westphälischen Bildern hingewiesen, aber auch in Böhmen könnte man Anknüpfung finden. Die Farben sind jetzt trübe, scheinen aber ziemlich hell gewesen zu sein. Das ganze Bild ist vor 30 Jahren übermalt.

105 Ueber die Bedeutung dieses Grabschmuckes vgl. Jul. Lange, Jagttagelser over den plastiske Udsmykking af Christoffer den Andens, Valdemar Atterdags og Margrets Gravmaeler S. 22. (Aarböger for nord. Oldk. og Historie 1893). — Den gleichen Stil zeigt das Monument des Kuno von Falkenburg in Coblenz.

106 Abgeb. in Louandre, les arts somptuaires. Texte II p. 136.

107 S. Schnaase, Gesch. der bild. Künste VI S. 527. Woltmann, Geschichte der Malerei I S. 360.

108 S. Waagen, Deutsch. Kunstblatt 1852 S. 250. Schnaase, Gesch. der bild. Künste VI S. 536.

109 Ueber Jean de Bruges s. Gazette des beaux arts 1892. — Ueber illuminator und pictor s. Schnaase, Gesch. der bild. Künste VI S. 518.

110 Sehr lehrreich für den Unterschied zwischen dem Maler des Claren-Altars und den fortgeschrittenen Franzosen ist die Vergleichung der Madonna im Giebel über der Verkündigung an die Hirten mit der selben Darstellung in den Grandes heures du duc de Berry (Gazette des beaux arts 1895 S. 254).

111 S. Woltmann in Repert. f. Kunstwiss. II S. 9. 15: »eine minnig-

liche Gefühlswärme, die an den Geist der Kölner Schule erinnert«. — G. F. Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris III S. 324: »Für die Darstellung heiliger Personen bildete sich aus jener Naturbeobachtung wieder eine Art von Typus, in welchem das Bestreben nach Schönheit, nach Milde und geistiger Reinheit unverkennbar ist«. — »In Deutschland ist dieser Typus durch die Bilder des Meisters Wilhelm von Köln am meisten bekannt«.

[112] Die Ersten, welche den Namen Wilhelms mit dem Claren-Altar in Verbindung brachten, waren Mosler und Passavant im Kunstblatt 1833 S. 38. De Noel hat dann die Vermuthung ausgesprochen, dafs von dem Limburger Chronisten Wilhelmus de Herle gemeint sei, ein Maler, welcher nach dieser Bezeichnung aus einem Dorfe bei Aachen nach Köln eingewandert war und i. J. 1358 mit seiner Frau Jutta ein Haus in der Nähe der Schildergasse gegenüber dem Augustinerkloster erwarb. 1368 wurde er in die Weinbruderschaft aufgenommen (s. Ennen, Geschichte der Stadt Köln II S. 459) und in den Jahren 1370, 71 und 72 kaufte er für sich und seine Frau verschiedene Renten. Er ist vor 1378 gestorben, denn in diesem Jahre findet die Erbtheilung Statt und die Wittwe Jutta erwirbt eine Rente für sich und den Maler Herman Wynrich von Wesel (s. Merlo, Köln. Künstler S. 949).

Da die günstige Vermögenslage des Künstlers, die eine lebhafte Thätigkeit und Anerkennung bezeugt, grade in die Zeit fällt, in welcher die Zünfte vorübergehend das Regiment der Stadt führten, liegt die Annahme nahe, dafs Magister Wilhelmus de Herle jener Magister Wilhelmus ist, dem im August d. J. 1370 die Ausführung der Miniatur im neuen Eidbuch übertragen wurde, dafs er also, wie Hermann Keussen bemerkt (Merlo, K. K. S. 955), im Dienste der Demokratie gearbeitet hat. Jene Miniatur wird einen Crucifixus zwischen Maria und Johannes dargestellt haben, gleich dem Bilde im Eidbuch von 1392, welches beweist, dafs man für solche Arbeit einen bedeutenderen Künstler wählte.

Wilhelm von Herle eröffnete also i. J. 1358 eine eigene Werkstatt und war 1370 ein angesehener Maler. Als solcher wurde er von den Clarissen berufen, das grofse Altarwerk in ihrer Kirche, das erste seiner Art, auszuführen. An den Flügeln arbeiteten Gehülfen der alten Schule, er selbst malte das Mittelstück in einem vollständig neuen, durch längere Uebung fest ausgeprägtem Stile. Wahrscheinlich ist er i. J. 1377 gestorben, denn so erklärt sich, dafs die Wittwe für sich und einen anderen Mann eine Rente erwirbt, ohne dessen Frau zu sein. Das Trauerjahr war noch nicht abgelaufen. Nehmen wir an, dafs der Maler mit 30 Jahren einen Hausstand gründete, so wäre er um 1328 geboren. Er mag eine lange Lehrzeit gebraucht haben, seine neue Weise auszubilden. Bei seinem Tode war er noch nicht 50 Jahre alt. Viele Werke hat er nicht hinterlassen, aber sie genügten, seinen Ruhm über die Mauern Kölns hinaus zu verbreiten.

Allerdings ist dies Alles Vermuthung und Henry Thode (Die Malerschule von Nürnberg S. 43 vgl. Die Aula 1895 S. 246) hat zuerst dagegen

Einspruch gethan, dafs man die neue Richtung in der Malerei mit dem Namen Wilhelm in Verbindung bringe, denn nach ihm sind die dem Meister zugeschriebenen Bilder erst im Anfange des 15. Jahrhunderts entstanden. Firmenich-Richartz (Zeitschr. f. chr. Kunst IV 1891 S. 239, VIII 1895 S. 97) giebt ihnen noch das letzte Jahrzehnt des vierzehnten. Er beruft sich dafür auf die Miniaturmalerei der Zeit und erwähnt zunächst ein Lectionar des Erzbischofs von Trier aus dem Jahre 1380. Die kleinen Bilder dieses Buches zeigen den damals üblichen Stil, von der gothischen Formengebung bemerkt man kaum noch einen leisen Nachklang, aber »mit jenem Stil, den man bisher auf den Namen „Meister Wilhelm" taufte, haben diese rheinischen Miniaturen vom Jahre 1380 nicht die allermindeste Verwandschaft, ihre Betrachtung dürfte bei ungetrübtem Urtheil genügen, die vage Hypothese vom Meister Wilhelm, dem Begründer eines neuen Stiles, für immer zu begraben«. Wir brauchen also auf die anderen Beispiele nicht weiter einzugehen. Firmenich-Richartz hält aus Gründen, die später anzuführen sind (siehe Note 153), den zweiten Gemahl Frau Juttas, Herman Wynrich, für den Meister des Claren-Altars. Dieser übernahm i. J. 1378 das Geschäft mit der Frau und den Gesellen, die so wenig bei ihm lernten, dafs sie noch 12 Jahre lang in der gewohnten Weise ihres verstorbenen Meisters fortarbeiteten, was freilich nicht zu verwundern ist, da er selbst erst i. J. 1390 seinen neuen Stil ausgebildet hat.

Es giebt nun noch eine dritte Möglichkeit. Wenn wir den Bericht der Limburger Chronik wörtlich nehmen, so hat es beim Tode des Wilhelm von Herle einen zweiten berühmteren Maler Wilhelm gegeben. Nach Firmenich-Richartz ist dies allerdings unmöglich, denn erstens müfste ein solcher in den Schreinsbüchern erwähnt werden: »bedeutende Aufträge hätten ihn doch wenigstens zeitweise in die Lage gesetzt eine Leibrente oder ein Grundstück zu erwerben« und zweitens müfste er Stadtrath gewesen sein, »was nach 1396 möglich war«. Nun lassen sich verschiedene Gründe denken, wefshalb Einer 1380 ein berühmter Mann gewesen und nach 1396 defshalb doch nicht in den Rath gewählt ist. Er kann zum Beispiel unterdessen gestorben sein. Sodann ist es nicht allen genialen Künstlern gegeben sich ein Vermögen zu erwerben. Von Masaccio wissen wir nur, dafs er Schulden hatte. Meister Wilhelm konnte ja auch ein Atelier gemiethet haben. (So war im Haus zum Greifen, das Reinkin Sturm i. J. 1331 erbaute, eine abgesonderte Werkstatt und 1384 kauft der Maler Jacob von Lulstorp von dem Maler Johann Platvois ein cubiculum quod fuit olim medietas cubiculi Conradi clippeatoris und das selbe Gadom« verkäuft 1412 der Gewandschneider Gerart von Jülich an den Maler Peter von Norvenich.) Für seine Miniaturen und Tafelbilder brauchte er nicht viel Platz und das grofse Altarwerk hat er wohl im Kloster gemalt. Zu Anfang des XV. Jahrhunderts läfst sich ein Maler Wilhelm mit seiner Frau in eine Bruderschaft aufnehmen, der auch nicht in den Schreinsbüchern zu finden ist (s. Catalogus fraternitatis plebanorum, Domarchiv f. 83b 1423 f. 87a 1428. Mittheilung von Herrn Heinrich Schäfer. Die Frau heifst Elsa, also ist es nicht Wilhelm von Bergerhusen). Auch im

Anfange des sechszehnten Jahrhunderts haben die Maler der Regel nach Häuser und Renten erworben. Dennoch ist der bedeutendste Künstler der Stadt, Bartold Bruin, 40 Jahre alt geworden, ehe sein Name in die Schreinsbücher gekommen ist. Wäre er früher gestorben, so hätte er nach obiger Schlufsfolgerung überhaupt nicht existirt. S. Firmenich-Richartz, Bartholom. Bruyn S. 10.

114 Die Farben waren dünn aufgetragen, sind daher stark verscheuert und später retouchirt, wahrscheinlich von Ramboux, dem wohl die schwarzen Umrisse gehören. Dennoch ist der ursprüngliche Charakter im Ganzen nicht verändert. Auch der Rahmen scheint ursprünglich roth gewesen.

115 S. Breviar. hispano-goth. bei Cahier, Iconographie p. 405. Legenda aurea cap. LXIX. Im Berliner Gebetbuch der Herzogin von Cleve (1425) hat die Heilige einen Falken auf der Hand, dem sie ein Stöckchen hinhält.

116 Abgeb. in L'art ancien à l'exposition de 1878 (L. Gonse) p. 423. — Die Bäffchen trägt auch einer der heiligen drei Könige auf einem niederrheinischen Bilde im Besitz der Freifrau von Hüne zu Unkel.

117 Zu Pantaleon s. Missale Colon.:

Justum lampas, crux, sartago
Torquent, lapis et vorago
Aequoris nec vincitur.

Die Hirnschale statt des Kopfes in der Mitra hat S. Nicasius auf den Hauptbildern des Meisters der h. Sippe und des Meisters vom Tode Marias.

118 Abgeb. K. K. Taf. 31. Lithogr. von Strixner.

119 Dem Cistercienser-Nonnen-Kloster Montreuil les Dames an der belgischen Grenze hatte Papst Urban IV im Jahre 1249 ein solches Bild geschickt mit einem Schreiben, in dem es heifst: neque attendite, quod invenietis eam decolorem et flaccidam. Nam ut ii, qui semper resident sub aere temperate frigido et quiescunt continuo in locis amoenis, habent carnem albam ac delicatam, et e contra, qui versantur perpetuo in agris, habent perustam, nigricantem et alteratam, ita fuit haec beata facies sole et ardore tribulationum decolorata, ut habetur in Canticis, cum Dominus noster laboraret in agro hujus mundi pro redemptione nostra. v. Acta Sanct. IV Febr. p. 456.

120 Soll der Kirche des h. Laurentius gehört haben, dann in der Sammlung Weyer, vgl. E. Weyden im Deutschen Kunstblatt II 1851 S. 4.

121 Wie die gothischen Maler die byzantinischen Formen in ihren eigenen Stil übersetzt hatten, zeigen zwei Miniaturen in der Bibliothek des Corpus Christi College zu Cambridge (No. 16 und 26, Mathew Paris) aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts abgeb. bei K. Pearson, die Fronica Taf. II. III. — Ebenso erkennt man in dem Christuskopf des Passionale der Aebtissin Kunigunde auf der Universitätsbibliothek zu Prag das byzantinische Vorbild, das auch in anderen Bildern dieses Codex weiter wirkt. Das älteste Beispiel der wieder aufgenommenen überlieferten Form scheint eine päpstliche Urkunde aus Avignon vom Jahre 1350 zu sein. Sie befand sich nach Wilhelm Grimm (Kleine Schriften III S. 150) zu Helmstädt im Besitz

des Herrn L. C. Bethmann und zeigt den selben Typus, wie die Miniatur in dem Berliner Gebetbuch der Herzogin von Geldern (Kgl. Biblioth. ms. germ. Quart No. 42), nur ziemlich schlecht und ungeschickt ausgeführt. Zwei kleine schwebende Engel halten ein weifses viereckiges Tuch auf rothem Grunde.

[122] Abgeb. bei Legis Glückselig: Christus-Archaeologie Prag 1863 S. 156. Verwandt ist ein böhmisches Bild im österreichischen Museum zu Wien.

[123] Der Typus Meister Wilhelms entspricht durchaus der Beschreibung des Nicephorus Callistus (histor. eccl. I c. 40), nur ist der Bart nicht röthlich, sondern schwarz, was wiederum von älteren Schriftstellern berichtet wird, s. Grimm l. l. S. 182. — Im Provinzial-Museum zu Münster giebt No. 150 eine Parallele zu dem Bilde der Sammlung Dormagen (cf. No. 151. 90). In Frankfurt a. M. befindet sich in der Sakristei des Deutschordenshauses in Sachsenhausen ein Wandgemälde aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts, darüber eine Veronica nach Art der Kölner, ähnlich in Oberwesel.

[124] In der Carmeliterkirche in Köln befand sich eine imago misericordiae domini mit einem Ablafs vom Jahre 1333, s. Gelenius, de admiranda, sacra et civili magnitudine Coloniae p. 484.

[125] Nach K. Pearson, Die Fronica S. 73 f., kommt die Veronica unter den Emblemen der Passion nicht vor dem Jahre 1400 vor, in Deutschland findet er die Dornenkrone sogar nicht vor 1460. Er glaubt daher (S. 82) dafs das Münchener Bild entweder neueren Datums ist oder dafs eine spätere Zeit dem älteren Bilde Dornenkrone und Blutstropfen hinzugefügt hat. Ist dem aber nicht so, dann mufs das Münchener Bild für das älteste Beispiel eines Schweifstuches der Leidensgeschichte angesehen werden, für einen frühen und vereinzelten Versuch, den herkömmlichen Gesichtstypus im Anschlufs an eine neue Version der Legende umzuformen und abzuändern«.

[126] Goethe sah das Gemälde in der Boissereeschen Sammlung zu Heidelberg. In seinem Bericht über die Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar (Kunst u. Alterthum I S. 156; Sämmtl. Werke Stuttgart 1895, XXV S. 285) sagt er: »Man wird vielleicht in der Folge entdecken, dafs dieses Bild, was Composition und Zeichnung betrifft, eine herkömmliche byzantinische Vorstellung gewesen. Das schwarzbraune, wahrscheinlich nachgedunkelte, dorngekrönte Antlitz ist von einem wundersamen edel schmerzlichen Ausdruck. Die Zipfel des Tuches werden von der Heiligen gehalten, welche kaum ein Drittel Lebensgröfse dahinter steht und bis an die Brust davon bedeckt wird. Höchst anmuthig sind Mienen und Geberden; das Tuch stöfst unten auf einen angedeuteten Fufsboden, auf welchem in den Ecken des Bildes an jeder Seite drei ganz kleine, wenn sie stünden höchstens fufshohe, singende Engelchen sitzen, die in zwei Gruppen so schön und künstlich zusammengerückt sind, dafs die höchste Forderung an Composition dadurch vollkommen befriedigt wird. Die ganze Denkweise des Bildes deutet auf eine herkömmliche, überlegte, durchgearbeitete Kunst, denn welche Abstraction

gehört nicht dazu, die aufgeführten Gestalten in drei Dimensionen hinzustellen und das Ganze durchgängig zu symbolisiren? Die Körperchen der Engel, besonders aber Köpfchen und Händchen, bewegen und stellen sich so schön gegen einander, dafs dabei Nichts zu erinnern übrig bleibt.. Begründen wir nun hiermit das Recht, dem Bilde einen byzantinischen Ursprung zu geben, so nöthigt uns die Anmuth und Weichheit, womit die Heilige gemalt ist, womit die Kinder dargestellt sind, die Ausführung des Bildes in jene niederrheinische Epoche zu setzen, die wir schon weitläufig charakterisirt haben. Es übt daher, weil es das doppelte Element eines strengen Gedankens und einer gefälligen Ausführung in sich vereinigt, eine unglaubliche Gewalt auf die Beschauenden aus; wozu denn der Contrast des furchtbaren, medusenhaften Angesichtes zu der zierlichen Jungfrau und den anmuthigen Kindern nicht wenig beiträgt«.

127 S. Preger, Geschichte der deutschen Mystik S. 353. 378. — Vgl. Erwin Hintze, Der Einfluss der Mystiker auf die ältere Kölner Malerschule. Breslau 1901.

128 Hotho, Die Malerschule Huberts van Eyck (Berlin 1855) S. 216: »Die Sorglosigkeit oberflächlicher Kenntnifs zeichnet die vorzüglichsten Meister aus. Und doch kommt ihnen selbst das zu Gute, was Anstofs bei Späteren erregen müfste. Genauere Nachbildung würde weiter führen als dienlich wäre. Die liebliche Unbefangenheit will Formen, lebendig genug, um zutraulich anzulocken, aber nicht Menschen gewohnter Nähe. Sie athmet phantasievoll und frei zugleich in reinerem Aether als wir daheim in der Täglichkeit«. — S. 240. »Es giebt keinen farbenseligeren Maler als Meister Wilhelm. Seine Vorliebe für luftige Leichtigkeit läfst es an Schattentiefe nicht fehlen, auch sie jedoch verkörpert die Form nicht zu der sicheren Bestimmtheit der Dinge selber. Der Wiederschein des beseelenden Innern löst ihre genaue Festigkeit auf oder läfst sie noch gar nicht zu«.

129 S. Hans Semper: Der Meister mit dem Skorpion (Ferdinandeum S. 445).

130 Aus der Sammlung Boisserée.

131 Nach v. Reber und Bayersdorfer im Katalog von 1893 »fränkisch um 1400« (früher: Schule Meister Wilhelms). Aus der Sammlung Boisserée.

132 S. Hoffmann von Fallersleben, Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit S. 90.

133 Ueber ältere Visionen s. A. Peltzer, Deutsche Mystik und Deutsche Kunst. S. 59.

134 Vgl. Firmenich-Richartz in Zeitschr. f. chr. Kunst VIII (1895) S. 306: »Das Altärchen wurde in völlig ruinösem Zustande unter altem Gerümpel im Rinkenhof zu Köln aufgefunden und vom Maler Becker in Deutz stark restaurirt. Die Mitteltafel ist fast vollständig übermalt und modernisirt«. Kölner Kunsthistorische Ausstellung von 1876 No. 4 (damals im Besitz des Genannten).

135 Grade so sitzen noch die Hofdamen der Anne de Bretagne auf

einer Miniatur des sechszehnten Jahrhunderts s. P. Lacroix: Moeurs usages et costumes au Moyen âge S. 87.

[136] Aus der Sammlung Ruhl in Köln. — Farbige Lithographie von Kellerhoven, Lichtdruck im Atlas zum Katalog der Sammlung Felix Taf. XXXII S. 139: »niederrheinischer Meister«. Scheibler nennt das Bild »eher Westphälisch als Kölnisch«. Vielleicht stammt die Composition mit dem Gestühl aus den Niederlanden. Man vergleiche das Diptychon der Sammlung Carrand im Museo Nazionale zu Florenz. — Die Beurtheilung der beiden Bilder in Hamburg und Leipzig wird besonders erschwert durch den Umstand, dafs sie vom selben Maler Becker in Deutz restaurirt sind.

[137] Abgeb. K. K. Taf. 30; in Farbendruck bei Janitschek, Gesch. d. d. Malerei S. 210. — Das Bild hat Kreidegrund und rothe Untermalung. Die Blume ist eine Felderbse (pisum arvense), botanisch richtig dargestellt bis auf die Endranke, welche nur als längere Stachelspitze gezeichnet ist.

[138] S. E. Berger, Beiträge zur Entwicklungs-Geschichte der Maltechnik III S. 210: von der Gummitempera. »Dabei ist zu bemerken, dafs Bilder auch in gemischter Technik d. h. theils in Gummitempera, theils mit Oelfarben gemalt wurden, was sich in deren ungleichen Erhaltung ausspricht. Das Fleisch der Wilhelmschen Madonna ist ungemein hell und klar, dagegen zeigt die blaue Draperie um den Kopf Sprünge und Krusten; noch auffallender ist dies an dem bräunlich-rothen Gewand zu sehen, welches sich im Laufe der Zeit sehr geändert haben mufs; ursprünglich wird die Farbe viel satter und leuchtender gewesen sein, sodafs ich nicht anstehe zu erklären, dieser Theil des Bildes sei mit dem Farbstoff Folium (Tournesol, Purpur der Miniaturmaler, Theophil. c. XL) gemalt. Die Sprünge im Gewand und besonders in der Blume sprechen deutlich für die Verwendung des Bernsteinfirnisses (Vernition)«. — Dazu vgl. man eine Notiz von Waagen (Treasures IV Galleries and Cabinets of Art in Great-Britain. London 1857 p. 190), welche Firmenich-Richartz citirt: »Ehemals in der Sammlung Beresford Hope zu London Flügelaltärchen. Altdeutsch um 1400. In der Mitte unter gothischem Baldachin Christus und die h. Jungfrau, darunter Christus von Engeln gestützt, doch lebend dargestellt. Zu den Seiten je vier Heilige. Auf den Flügeln in zwei Reihen oben zehn Heilige, unten die vier lateinischen Kirchenväter. Auf den Aufsenseiten oben die h. drei Könige, unten zahlreiche Heilige. An dem Aufsatz innen zwei Heilige, aufsen die Verkündigung. Goldgrund. Das feinste und ausgezeichnetste Specimen einer Miniatur in Tempera auf Holz, welches ich bisher von altdeutscher Kunst dieser Periode gesehen habe. Die lebendigen und individuellen Köpfe drücken zartes Gefühl aus. Die Ausführung ist überaus weich, die bräunlichen Töne im Weifs deuten auf den Gebrauch von Ambrafirnifs«.

[139] Bis jetzt haben alle Kunsthistoriker, auch Scheibler, dieses Bild dem Meister Wilhelm zugeschrieben. — Die nackten Theile sind vortrefflich erhalten, nur an der l. Seite der Stirn ist Etwas ausgebessert, die Hände sind retouchirt und das Ohr des Kindes ist ergänzt. Auch die Köpfe der

beiden Heiligen sind nicht intact. Das röthliche Braun des Mantels ist durch hellrothe Retouchen entstellt und das Blau des Futters ist theilweise grün geworden.

[140] Vgl. H. Thode in Die Aula: 1895 S. 247.

[142] Hilgers Sohn kaufte zwei Häuser in der Schildergasse, die einem Philippus gehörten, der ebenfalls depictor genannt wird; ebenso wird Sander Vogil 1362 pictor, aber 1387 und 1393 depictor genannt. Im Columba-Schrein kommt auch ein impictor vor. Wilh. Wackernagel (die deutsche Glasmalerei S. 143 Anm. 148) hält den depictor für einen Anstreicher, wogegen Merlo K. K. Sp. 904 lebhaft protestirt. Dieser verweist auf einen magistralis depictor in Würzburg vom Jahre 1354. Doch warum soll dies nicht ein Decorateur gewesen sein? (Auch spricht er von der »uralten Einrichtung der Meisterstücke«, bringt aber für die Maler keinen Beleg). — In der Karthäuserchronik des Joh. Bungartz wird depingere für »restauriren« gebraucht: tabulam veterem summi altaris depingi curarunt. S. Merlo, Die Meister d. altk. Malerschule S. 142.

[143] Merlo, die Meister der altköln. Malersch. S. 87 bezweifelt die adlige Herkunft, obgleich das Siegel des Goebel van Stommel das Wappen der alten Ritterfamilie, ein aus Rosen gebildetes Kreuz zeigt. Nun erzählt zwar Werner Rolevinck (de laude Saxoniae III 4) von einem westphälischen Bauern in Venedig, der das Schild der Herren von Steinfurt führte, aber das konnte doch wohl nur im Auslande geschehen.

[144] Verordnungen des Raths im städtischen Archiv.

[145] Früher in der Sammlung Zanoli (Clavé von Bouhaben) in Köln. Nach Scheibler von einem älteren Zeitgenossen Meister Wilhelms. Nordhoff in Jahrb. des V. f. A. i. Rh. LXVIII S. 82: »Anklänge an die Soester Schule, der sie auch der Tradition zufolge angehören«. Kugler Kl. Schr. II S. 287.

[146] Vgl. F. X. Kraus, Gesch. d. christl. K. II S. 310: »Dafs man den Erlöser auf dem an der Erde liegenden Kreuz annagelt (was der historischen Wahrscheinlichkeit durchaus entgegen ist), sieht man auf altdeutschen Holzschnitten. Specul. salvationis abgeb. bei Jameson Hist. of Our Lord II, 133 Coll. Weigel I No. 209. Germ. Mus. Taf. 65[3].« — Auf Gemälden kommt es öfter vor.

[147] Abgeb. in Zeitschr. f. chr. Kunst VIII Sp. 137 (über das Datum s. Westdeutsche Zeitschr. X S. 62). Firmenich-Richartz Sp. 139: verwandt vier Miniaturen des Registrum Prumense von Caesarius von Heisterbach auf der Stadtbibliothek zu Trier. — In diese Zeit gehören auch die kostbaren Zeichnungen, welche Th. Hampe in den Mittheilungen des germ. Museums 1897 veröffentlicht hat. Sie sind wohl sicher niederrheinischen, wenn auch nicht Kölner Ursprungs.

[148] S. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste VI. S. 397.

[149] Ebenso ist im Ryksmuseum zu Amsterdam (No. 525) die Tafel zu Ehren des Herrrn von Montfort, der 1345 gefallen war, dreimal aufge-

frischt, zuletzt 1770, vorher 1608, also wohl zuerst in der Zeit Meister Wilhelms, was auch in der Formengebung zu spüren ist.

[150] H. Thode und L. Scheibler haben zuerst den Versuch gemacht einzelne Künstler dieser Schule zu unterscheiden.

[151] Sehr ähnlich ist die Anordnung bei einem älteren französischen Schranke in Noyon s. Didron, Annal. archeol. IV S. 470, P. Clemen in Zeitschr. des Aachener Geschichtsvereines XII S. 44.

[152] Ein ziemlich vollständiges Engelconcert giebt das Lectionarium des Cuno von Falkenstein in Trier von 1380, nämlich Harfe, Psalterium, Viola, Discantgeige, Laute, Mandoline, gedrehte Laute, Flöte, Schalmei, Doppelflöte, Orgel, Trompete, Trommel und Pfeife, Triangel, Dudelsack, Glockenspiel, geschwungene Glocken, Becken, Pauke.

[153] Das ganze Bild ist schwarz geworden, man findet die Umrisse auf einer Zeichnung von Hohe im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. Hotho, Gesch. d. chr. M. S. 367 setzt es vor Meister Wilhelm. Auch ihm sind »die Ueberschlankheit und die aufser Verhältnifs verkleinerten Köpfchen« aufgefallen. Kugler, Kl. Schr. II S. 290 sagt: »ohne Zweifel von Meister Wilhelm« (vergl. Gesch. der Malerei I S. 237). Auch Schnaase, Gesch. d. b. K. VI S. 397 findet grofse Verwandtschaft mit dem Claren-Altar: »die Gewandbehandlung ist auch hier sehr einfach, in fast senkrechten Falten, die über dem Fufs weich ablaufen, etwa wie der Ablauf des Säulenstammes, dabei ist sie aber höchst bedeutsam und gestattet uns bei der Gröfse der Verhältnisse eine tiefere Einsicht in die Intentionen des Meisters. Der Faltenwurf ist nämlich sehr mannigfaltig, bei jeder Gestalt anders und immer darauf berechnet, das Auge auf die Bewegung der Hände hinzuleiten, die immer sehr bezeichnend ist und den Ausdruck der Mienen kräftig unterstützt. Es ist dies der Vorzug einer einheitlichen Conception, der bei einer mehr naturalistischen Richtung der Kunst kaum unverkümmert bleiben kann«. — Scheibler, dem ich mich früher angeschlossen habe, schreibt das Bild (Zeitschr. f. chr. K. V Sp. 140) dem Meister Wilhelm zu. Bei dem jetzigen Zustande ist ein entscheidendes Urtheil kaum möglich. Eine ungewöhnliche Körperlänge haben schon die Heiligen der beiden von dem Fräulein von Malburg gestifteten Bilder des Kölner Museums, aber hier sind die Verhältnisse so unsicher, dafs ich das Bild nur einem Schüler zutrauen möchte. — Firmenich-Richartz (Z. f. chr. K. VIII Sp. 147 ff.) glaubt in einer Notiz der Schreinsbücher den Namen des Künstlers gefunden zu haben. Am. 4. Sept. 1398 überträgt der Canonicus von S. Severin Costyn Morart v. d. Ducht dem Maler Herman Wynrich von Wesel und seiner Frau Metze eine Erbrente von 15 Mk. mit dem Vorbehalt, diese gegen 24 Goldgulden einlösen zu können, was noch vor Weihnachten des selben Jahres geschah. »Die Patrizierfamilie Morart gehörte zu den angesehensten Geschlechtern Kölns, der hier genannte Canonicus Constantin Morart bekleidete bis 1391 das Amt eines städtischen Protonotars; ein Schuldverhältnifs des vornehmen Prälaten und Wurdenträgers zu Herman Wynrich findet eine glaubwürdige Erklärung

am ehesten in einem künstlerischen Auftrage, welchen der Stiftsherr von S. Severin dem berühmtesten Maler Kölns zuwandte. Mit dieser Annahme würde auch der Preis von 24 Goldgulden gut übereinstimmen. Es kommt noch der Umstand hinzu, dass die Canonici von S. Severin nach einem Beschlufs des Capitels vom 22. März 1300 ausdrücklich zur Mitwirkung an der Ausschmückung der Kirche verpflichtet wurden«.

Diese Vermuthung ist um so annehmbarer, als die Zeit von 1398 für das Bild zutreffend erscheint. Die Schlufsfolgerung geht aber weiter. »Da das Bild von allen Kennern dem Meister des Claren-Altares zugeschrieben ist, erkennen wir in Herman Wynrich den Künstler, welchen man bisher mit dem Namen »Meister Wilhelm« bezeichnete. Wahrscheinlich ist es auch der »Herman de Coulogne«, welcher 1402 im Kreuzgange der Karthause von Dijon arbeitete«. — Herman Wynrich machte 1387 mit seiner Gattin Jutta, der Wittwe Wilhelms von Herle, ein gemeinsames Testament, 1397 war er zum zweiten Male mit Mechtildis, der Tochter Johannes von Arwilre, vermählt. Zwischen 1397 und 1413 wurde er fünfmal in den Rath gewählt. Er war ein sehr angesehener Mann. »Merlo (Meister der altkölnischen Malerschule 1852. No. 211—256) gibt den Inhalt von 46 Eintragungen der Schreinsbücher näher an, dieselben erweisen das Ansehn des Künstlers und seine freundschaftlichen Beziehungen zu den ersten Männern Kölns«. Er starb 1413 14.

Ich glaube nicht, dafs man dem Meister des Claren-Altars eine so fehlerhafte Composition zuschreiben darf. Herman de Coulogne malte in Dijon nicht den Kreuzgang, sondern den Crucifixus Slüters.

154 s. Gelenius de adm. p. 476: Traditio est quondam solos praenobiles stemmate et Equestris Ordinis in hac ecclesia sepiliri solitos et in peristylio Conventus alios nobiles, qui non paucioribus insignibus clari fuissent, ut sic olim Ecclesia Equitum vulgo der Ritter Kirch fuerit nominata, quod comprobare videbantur antiquissima et plurima Nobilium insignia, quae non ita pridem per parietes Ecclesiae suffixa pendebant et aliqua in peristylio sub antiquis picturis quibus an. 1408 illud fuit exornatum etiam nunc conspiciuntur.

155 S. K. Grube, Gerhard Groot und seine Stiftungen. Köln 1883 S. 13.

156 S. Kugler, Kl. S. II S. 292: »Köln. Bei Herrn Schmitz. — Grofser Cyclus von ziemlich grofsen Gemälden, die äufseren und inneren Seiten von Flügeln umfassend. Die Aufsenseiten sind jetzt 4 Bilder; ursprünglich waren gewifs je 2 übereinander befindlich. Auf jedem Bilde 4 Heilige, auf zweien (den unteren) männliche und weibliche Donatoren. Danach sind zwei Bilder verloren«. — Die beiden Heiligen der Schnütgenschen Sammlung sind abgebildet in Zeitschr. f. chr. K. IV, 1891 Taf. 1. Sie sind von Söller in Mülheim erworben und waren früher bei Ruhl und Merlo. Die Madonna der Sammlung Merlo ist abgebildet in Merlo, Die Meister der altkölnischen Malerschule. — Die Passionsbilder des Kölner Museums sind meistens stark

übermalt, wahrscheinlich von Ramboux. — Schnaase, G. d. b. K. VI S. 425 setzt die Bilder in die Zeit Stephan Lochners »von einem Meister, der bei liebenswürdigen und weichen Zügen und lebendiger Gruppirung noch manches Ungeschickte und Alterthümliche aus der Schule Meister Wilhelms herübergenommen hat«.

[157] Vgl. den unteren Saum des Mantels bei Hefner-Alteneck, Trachten, K. u. G. Taf. 231 (Grabmal von 1407). Nicht ganz richtig ist die Bemerkung: »Unter der Hüfte trägt er noch den ritterlichen Gürtel, welcher um diese Zeit schon selten und bald darauf nicht mehr erschien«. In Niederdeutschland kommt der Dusing noch um 1420 vor.

[160] ehemals bei Garthe.

[161] ehemals bei Becker in Deutz.

[162] Verkündigung und Geburt stammen aus der Sammlung Ruhl in Köln s. Schnaase, G. d. b. K. VI S. 401 Anm. zum Utrechter Altar: »Die Reste eines anderen Altares ähnlicher Art sind in mehreren Privatsammlungen Kölns zerstreut, nämlich die Kreuzigung nebst der Kreuztragung bei Merlo, Christus am Oelberge und die Geifselung bei Fromm, Verkündigung und Geburt bei Ruhl, alle auf Leinwand mit dunklem Hintergrunde. Die Ausstellung von 1854 gab Gelegenheit, sie (No. 156, 219, 281 des Kat.) zu vergleichen«.

[163] Im Livre d'heures des Herzogs von Berry auf der Bibliothek zu Brüssel bringt Joseph ein Tuch für das nackte Kind, das von Maria angebetet wird.

[164] Janitschek: G. d. d. M. S. »Violett«, wohl getäuscht durch die röthlichen Retouchen.

[165] Abgeb. in Zeitschr. f. chr. K. V T. V. Vgl. Kugler (Kl. Schr. II S. 290), Hotho (Malersch. S. 247), Schnaase (Gesch d. b. K. VI S. 399), Janitschek (G. d. d. M. S. 211). Firmenich-Rz Z. f. chr. K. VIII 237: »spätes reifes Werk Hermann Wynrichs . Thode, Aula 246: vom Hauptmeister.

[166] Ueber die Kölner Miniaturen dieser Zeit vgl. Th. Hampe in den Mittheilungen des germanischen Museums 1897. Ob die dort Taf. XV veröffentlichten Handzeichnungen Kölnischen Ursprungs sind, bleibt zweifelhaft.

[167] Der Crucifixus und der Engel sind abgebildet in Zeitschr. f. chr. K. IV Sp. 250 Fig. 2 u. 3. Firmenich-Richartz: »Es ist absolut ausgeschlossen, dafs solche Arbeiten der Thätigkeit des bahnbrechenden Meisters um ca. 20 Jahre nachfolgen. Im Gegentheil, wir begrüfsen in diesen Bildchen das Erwachen eines neuen Geistes«. — Firmenich-Richartz a. a. O. VIII Sp. 139 hält die Maler der Universitätsbücher alle für Kölner. Das Buch der Provisoren von 1395 (No. 2) ist oben erwähnt. Das Buch der Artistenfacultät von 1398 (No. 4) ist wohl von einem Vlamen verziert, s. die Madonna abg. a. a. O. IV Sp. 250 Fig. 4. — Die Miniatur in Deckfarben aus dem Eidbuch von 1398—1400 (abgeb. a. a. O. Sp. 141) ist schwerlich kölnisch, vielleicht westphälisch. — Ueber die Federzeichnungen in No. 1 (1390—92) s. Kautzsch, Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479 S. 37:

»Diese kleinen Darstellungen sind insofern interessant, als sie nur in colorirter Federzeichnung und zwar in einer sehr bemerkenswerthen Technik ausgeführt sind. Es ist nämlich der Versuch gemacht, mit der Feder in ganz kleinen, wirr durcheinander gesetzten Strichelchen zu modelliren. Deutlich tritt dabei die Absicht hervor, mit der Feder Grisaillemalerei nachzuahmen«.

[168] S. Kelleter in Mittheil. aus dem Kölner Stadtarchiv 1893, 24. — R. Kautzsch, Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. S. 36 u. 72: »Wenn wir auch annehmen wollen, dafs die flotte Federzeichnung Neuerungen leichter zugänglich ist als die umständliche Altarbildfabrication, so liegt doch der Schlufs nahe, dafs der Weg vom Claren-Altar bis zu unserm Denkmal nicht gar so rasch zurückgelegt werden konnte. Wir dürfen jenen wohl bis in die Zeit um 1380 hinaufrücken, wozu auch die Trachten auf der grofsen Tafel sehr gut stimmen«.

[169] Abgeb. Z. f. chr. K. VIII Sp. 145.

[170] Ehemals Sammlung Schmitz in Köln.

[171] Berger, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik S. 210: »Am allerreinsten und deutlichsten findet sich die Technik ausgesprochen in den vorzüglichen Bildern der Passion, welche sich in jeder Beziehung der Miniaturtechnik anschliefsen: die tiefe und klare blaue Farbe des Himmels mit den goldleuchtenden Sternen, die durchsichtigen Rosa und Grün der Draperie und vor Allem das zarte Weifs der wallenden Gewänder zeigen den Charakter von gefirnifster Gummi- und Eitempera am treffendsten«. — Kautzsch, Studien S. 37 bemerkt von der Miniatur der Katharinenbruderschaft (1402): »es begegnen schon die Anfänge gradliniger Gewandbehandlung«. — Firmenich-Richartz schreibt die Miniatur in Lindlar dem »Meister der kleinen Passion« zu.

[172] Ehemals Sammlung Schmitz in Köln.

[173] Ehemals Sammlung Schmitz in Köln.

[174] Die Disputation des zwölfjährigen Christus im Tempel in einem Maastrichter Passionsspiel vom Ende des 14. Jahrhunderts. S. Weber, Geistliches Schauspiel S. 72.

[175] Ehemals Sammlung von Dr. Vosen in Köln.

[176] A. Haseloff, Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts. S. 11. 25. 146. — P. Weber, Geistl. Schauspiel und kirchliche Kunst. S. 81. — In eine andere Allegorie, die Kreuzigung durch die Tugenden, sind Ecclesia und Synagoge eingesetzt in zwei Handschriften des 13. Jahrhunderts, die aus einer oberdeutschen Schule stammen, zu Besançon (No. 54) und Donaueschingen (No. 185). Auf einer gestickten Stola aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, wahrscheinlich kölnischen Ursprunges, erscheint unter der Ecclesia das Judenthum als graubärtiger Mann mit spitzem Hut, in der Hand ein Spruchband, das Gesetz des alten Bundes andeutend (s. F. Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters 1, 2 Taf. XII.) Auch in einem Fronleichnamsspiel aus Künzelsau von 1479 wird ‚Sina-

goga' männlich dargestellt und für die Geburt der Jungfrau Arons Stab und der brennende Busch angeführt.

[177] S. Weber a. a. O. S. 118.

[178] Der Rahmen mit gedrücktem Spitzbogen ist aus der Tafel geschnitzt. Nach dem auf der Rückseite eingeritzten Namen war das Bild im Besitz von WINANDUS GVLICH. Im Jahre 1684 gab es einen Rathsherrn dieses Namens.

[179] S. Weber a. a. O. S. 88. Auf dem Relief in Landshut segnet die Kreuzeshand Priester und Gemeinde, welche die Ecclesia vertreten.

[180] S. Weber a. a. O. S. 71.

[181] S. Dutuit, Manuel de l'amateur d'estampes p. 33.

[182] Die älteste Darstellung der Ursulalegende auf einer gravirten Schüssel aus dem zwölften Jahrhundert ist veröffentlicht von J. Aldenkirchen in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden LXXV Taf. III, ein bemalter Holzkasten mit der Geschichte der h. Odilia von J. Helbig, Histoire de la Peinture au Pays de Liége. Pl. I. II.

[183] Für diese Figur weifs ich keine Erklärung.

[184] Erwähnt in Hagens Reimchronik v. 2421.

[185] Das Bild ist vollständig erneuert.

[186] Die Zusammensetzung der beiden Körper ist so geschickt gemacht, dafs sie gewifs von diesem unbedeutenden Maler nicht erfunden ist. Seine Vorlage geht vielleicht auf einen älteren Künstler zurück, dem die antike Centaurengestalt unbekannt war und der halbmenschliche Löwen gesehen hatte, wie sie auf einer Stickerei des 12. Jahrhunderts vorkommen; s. F. Bock, Geschichte der liturg. Gewänder des Mittelalters I, 2 Taf. VI.

[187] Früher bei Lasaulx, dann Dietz in Coblenz. S. Kugler, Kl. Schr. II S. 290: »in der Behandlung dem Bilde des Berliner Museums No. 1224 (s. S. 87) völlig entsprechend«. Richtiger Hotho, Malerschule S. 290. — Ueber das historische Kreuzigungsbild des 13. Jahrhunderts, namentlich in Soest s. Haseloff, Eine Thüring.-Sächs. Malerschule S. 146.

[188] S. Weber, Geistl. Schauspiel S. 82: »Aus den Bühnenbemerkungen der Spiele wissen wir, dafs der Gekreuzigte eine blutgefüllte Schweinsblase unter dem Tricot trug, welche durch den Lanzenstich des Longinus geöffnet wurde«. — Im Passionsspiel von Alsfeld wird der Blinde von einem Servus herangeleitet und sagt zu ihm:

secze mer das spere glich
und neyge em das sper zu synem herzen.

Der Knecht thut das und spricht:

nu stich, herre! iss ist zyt
das spere gar eben anlyt!

Et sic Longinus perforat latus Jhesu.
Deinde mittit manus ultra oculos.

[189] J. B. Nordhoff hat die Geschichte der westphälischen Malerei für diese Zeit in den Bonner Jahrbüchern (Heft LXVII S. 100 LXVIII

S. 65) behandelt. Wenn ich im Einzelnen von ihm abweiche, so verdanke ich meine Kenntnifs seinen grundlegenden Untersuchungen. Er sagt dort LXVII S. 121: »Mit den beschriebenen Werken bricht plötzlich der Faden der Soester Malerei ungefähr für ein Jahrhundert ab, als ob die Gothik ihn abgerissen und die Malerei genöthigt hätte, auch ihrerseits erst wieder neue Bahnen in der Auffassung und Behandlung aufzusuchen«.

190 Nordhoff, a. a. O. S. 127, beschreibt ein anderes Bild der selben Sammlung: die Ausgiefsung des h. Geistes, auf der Rückseite die h. Cäcilia. — Am Altar der Pauli-Kirche ist ein Antependium mit den 12 Aposteln, jetzt nicht sichtbar, wie es scheint, in Farbe und Zeichnung den Kölnern verwandt. Das grofse Wandgemälde mit einem heiligen Ritter in der selben Kirche ist verdeckt.

191 Nordhoff, B. J. LXVIII S. 68 erwähnt eine ungeschickte Uebermalung, »wie solche ein gewisser Costor in Soest um 1612 auch sonst vornahm«. Ihr verdankt man auch wohl die nackten Füfse des vornehmen Juden. — Hotho, die Malerschule Huberts van Eyck S. 435—437 berichtet hier von Soester Bildern, die mit der Krügerschen Sammlung nach London gekommen sind. — Den Frauentypus zeigt eine Sculptur, Pietà, in der Nicolai-Capelle, den Christus, im Kopf etwas verfeinert, ein Glasgemälde der S. Pauli-Kirche.

192 S. Weber, Geistliches Schauspiel S. 55.

193 Nordhoff, B. J. XLVII S. 136 liest c s — Conradus Susatensis. Die Tafeln dienten früher als Schrankthüren und haben auf der Rückseite eine übermalte Darstellung der gregorianischen Messe.

194 Nordhoff, B. J. LXVIII S. 65. Es wird mir gestattet sein nur soweit auf die einzelnen Werke der westphälischen Schule einzugehen als nöthig scheint um ihr Verhältnifs zu der Kölnischen klar zu stellen und eine Scheidung der vorhandenen Bilder nach ihrer Heimath durchzuführen.

195 Man wird an den Bericht Rolevincks erinnert, nach dem die westphälischen Adligen zutraulich mit dem niedern Volk verkehrten. Ueberhaupt athmen die westphälischen Bilder den derben heiteren und gesunden Sinn, der aus dem trefflichen Buche de laude Saxoniae spricht.

196 H. Thode, Die Malerschule von Nürnberg Taf. 12. — B. Riehl, Studien zur Geschichte der bayrischen Malerei des 15. Jahrhunderts S. 85. — H. Semper, Der Meister mit dem Skorpion S. 457. 467.

197 In Böhmen findet sich Magdalena schon sehr früh auf einem Bilde in Heurassel s. Katalog der restrospectiven Ausstellung in Prag 1891 No. 200. — Auf dem Moses-Brunnen zu Dijon stand Magdalena unter dem Kreuz, allerdings mit gekreuzten Armen.

198 Eugen Münz hat schon vor längerer Zeit auf den Zusammenhang mit Italien hingewiesen.

199 Nordhoff, LXVIII S. 69. — Kugler Kl. Sch. II S. 292: »Schüler des Meister Wilhelm«. — Schnaase, G. d. b. K. VI S. 401: Kölnisch. — Hotho, Die Malersch. H. van Eyck S. 254: erinnert schon an ein westphä-

lisches Bild. — Janitschek, G. d. d. M. S. 214: »verschmelzen westphälische und kölnische Eigenthümlichkeiten«. — Thode: »Kölnisch«. — Firmenich-Richartz, Z. f. chr. K. VIII (1895) Sp. 334: »vorzügliches Werk eines niederrheinischen Nachfolgers des Hermann Wynrich. Vielleicht eine späte Arbeit des Meisters der Altarflügel im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht«. — Scheibler: westphälisch.

200 S. Schultz, Deutsch. Leb. S. 371 Taf. XXIV und XXV.

201 Ehemals Sammlung Weyer.

202 Aus der Sammlung Weyer.

203 Abgeb. Z. f. chr. K. IX Taf. 1. S. Nicolaus und S. Georg bei Hefner-Alteneck, Tracht.-Ger. Taf. 216.

204 Hiermit stimmt allerdings nicht die Angabe von Lotz, Kunststatistik 1, 343, wonach diese Bilder aus Heisterbach stammen.

205 S. Gelenius de adm. magn. p. 289.

206 Tod Marias in älteren Miniaturen s. Voege, Eine deutsche Malerschule S. 236. Haseloff, Eine thüringisch-sächs. Malerschule S. 203. Eine grofsartige Composition vom Ende des 14. Jahrhunderts giebt der Carton im Louvre, abg. Fondation E. Piot, Monuments et Mémoires I pl. XXV—XXVI. Selbst der Apostel, der ins Rauchfafs bläst, ist keine neue Erfindung.

207 Abgeb. Die Kunst- u. Geschichts-Denkmäler Westphalens I S. 139. 140.

208 Nordhoff, B. J. LXVIII S. 87—89: »Dieser Probst bekleidete sein Amt von 1422—1443 und da er als Donator mit kahlem Scheitel aber ungebleichtem Haar porträtirt ist, so mag das Werk bereits in seine späteren Jahre fallen, etwa in die dreifsiger des Jahrhunderts«. Dagegen Schnaase, G. d. b. K. VI S. 431.

209 Die Hornbrille schon um 1400 in einem nordfranzösischen Office des morts in Besançon (Bibl. No. 140).

210 Nordhoff, B. J. LXVIII S. 84.

211 Am Ort erhalten ist nur das Mittelstück, die Flügel sind nach London in die Nationalgallerie gekommen.

211a Schnaase, G. d. b. K. VI S. 431: »auf dem Rahmen soll die Jahreszahl MCCCC gestanden haben«. — Mir scheint es klar, dafs Conrad und der Maler des Todes Mariä beide schon ihre Art ausgebildet hatten, als das Bild entstand, und ich möchte es schon defshalb zwischen 1410 und 1420 setzen. — Nordhoff B. J. LXVIII vergleicht die Grablegung mit einem Seitenbilde in Warendorf.

212 Ehemals Sammlung Prehn. Abbild. Woltmann-Woermann, Gesch. d. Malerei I S. 403.

213 Firmenich-Richartz (Zeitschr. f. chr. K. VIII (1895) Sp. 305 erkennt ein Teufelchen. Es wäre aber doch das erste Mal, dafs ein Teufel in den Himmel kommt.

214 Auf einer Miniatur des 14. Jahrhunderts (bei Didron, Annal. arch. III p. 269) ist die thronende Madonna von musicirenden Engeln umgeben

und einer hält dem Kinde das Psalterium hin, ebenso auf einem Kölner Bilde der Münchener Pinakothek No. 2.

[215] Ueber Gartenbau im Mittelalter vgl. A. Kaufmann in Picks Monatsschrift für die Geschichte Westdeutschlands VII S. 129. Im Leben der seligen Liutgard heifst es: Ain wunneclicher Gart sol haben violin und wisz rosen, gylien, berende bom, grünesz grasz und einen fliessenden brunnen. Auf unserm Bilde blühen nach einer gütigen Mittheilung des Professor Dr. Möbius in Frankfurt aufser Rosen, Lilien und Veilchen: Gänseblümchen, Ehrenpreis, Bienensaug, knotiges Filzkraut, Garten-Nachtviole, Schwertlilie, Rosenpappel, Primel, Schneeglöckchen, Erdbeere, Goldlack, Maiglöckchen, Wucherblume, Pfingstrose, Immergrün. Unter den Vögeln erkennt man: Eisvogel, Kohlmeise, Pirol, Dompfaff, Rothkelchen, Grünspecht, Distelfink, Schwanzmeise, Blaumeise, Wiedehopf.

[216] S. Kugler, Kl. Schr. II S. 350: kölnisch. Er nennt ihn einen Zeitgenossen Stephans, wie überhaupt die Westphalen zuweilen die Farbenwirkung Stephans vorwegzunehmen scheinen. — Hotho, Die Malerschule S. 251: kölnisch. — Schnaase, G. d. b. K. S. 404: kölnisch — Woltmann-Woermann, G. d. M. I S. 404 (mit Abbildung): kölnisch. — Janitschek, G. d. d. M. S. 212 (mit Abbildung) kölnisch.

[217] Ungenügend abgebildet bei Förster, Deutsche Kunst S. 128; Photogr. von Ans. Schmitz, Köln.

[218] Vgl. Cahier, Charactéristiques des Saints p. 176.

[219] S. Münzenberger, mittelalterliche Altäre I S. 158. Taf. 13. 15. 16.

[220] S. Goldschmidt, Lübecker Malerei u. Plastik Taf. 2 b.

[221] S. Goldschmidt, L. M. u. P. Taf. 3.

[222] Zunftbrief im Kölner Stadtarchiv, Abschrift des 16. Jahrhunderts, daher die Sprache etwas verändert.

[223] S. Rüdiger, die ältesten hamburg. Zunftrollen S. 91. Den Gegensatz gegen »geistlich« erklärt hier der Zusatz: aber werlick ding, also ein kronenhovet (Kronleuchter) edder des ghelikenissen dat scal ane vaar wesen. Ueber Lübeck s. Goldschmidt.

[224] 1375 zahlt die Rentkammer 65 m. 85. Tilmanno Eckarti pictori, qui fecit ciborium et Sophie van Kogeler. — 1402 arbeitet, wie schon erwähnt, »Hermann de Coulogne, peintre, ouvrier doreur à plat«, in der Chartreuse von Champmol. — In den Rechnungen von S. Laurentius (Domblatt 1856 No. 133) heifst es 1445: item so kost dat gemeyltz boven deme heiligen Sacramentsschaff ind ouch datselbe schaff zo maylen XVI overl. gulden. — In der Kirche zu Erkelenz waren zwei Kölner Maler thätig: 1457. Item in demselven jaer wart die grote taeffel op dem hohen altair binnen der kirchen to Erklens, die meister Statius van Ludich gesneden hait, overguldt und ouch die blader bynnen und buyten mit golde und olyverwen gemaelt und stoffert durch meister Johannen van Stockum (Rathsherr 1459 und 1465, † 1465), und hait gecost 225 overlensche gulden paymentz bynnen Collen ginge und geve. — 1533 wurde »unser liever frauwen bilde in der

sonnen mit den engelen (das 1517 gestiftet war) mit dem isemwerk overguldt und gemaelt bynnen Colln, der meister was genant Johan Erwein wonende In der schildergaten, und hait gecost vomftich golden gulden und vomftich philippus gulden, die haven die kirchmeisteren in drien termeinen betalt«. S. Merlo K. K. Sp. 856 u. 226.

[225] S. E. Dobbert, der Kunstunterricht in alter Zeit S. 8.

[226] Der Nicolaus von Köln bei Pangerl ist sehr unsicher.

[227] Ein werkwürdiger Fall begab sich im Jahre 1398. Da fordert Stephen Unger »bourdurwirker des konincks van Vranckrich, des herzogen von Berri, des herzogen van Bourgoingnen, des herzogen van Orliens«, ein Bild zurück, dafs ihm zwei Kölner Handwerker in Paris gestohlen haben sollen. Er schreibt an Willem van Bumbel, bordurwirker zo collen: wenn der Burdurwirker Bernart, der früher bei ihm gewohnt habe, und »sin geselle mertin ein schilder« nach Köln kämen, solle man ihnen abnehmen, was Bernart ihm in seinem Hause genommen habe: »hei was myt mir verhurt ein jair ind hei bat mich dat ich eme leinde ein altartafel de is des herzogen van Bourgoigne um zo conterfeiten, ind abzomale reinlich beworpen up linendoich, bernart heift de eltertafel eweich gedragen sunder sprechen, des ich eme niet zo getruet in hedde«. Auch der Herzog von Burgund, Philipp der Kühne, wendet sich an den Rath um sein Eigenthum zurück zu bekommen. In diesem Briefe wird das Bild beschrieben: auf dem Mittelstück sah man die Verkündigung, rechts Carl den Grofsen, S. Georg und mehrere Engel, links S. Dionysius und S. Ludwig. (S. Ennen im Domblatt 1858 No. 159. Al. Meister im Historischen Jahrbuch XXI, 1 S. 78, welcher das Originalschreiben Philipps publicirt und nachweist, dafs Stephan auch sonst für diesen gemalt hat.) Darauf wurden die Angeklagten verhaftet und auf den Frankenthurm gebracht, aber »dat ampt van den schilderen ind van den wapenstickeren« trat für sie ein und erklärte dem Rath, dafs sie »die tzween knechte halden fur gude knechte ind nye arch van en vernomen, ind die meister van Parijs, die oever sij gescreven hait, dat is eyn schalck, dat is ons beiden ampten wail kundich«. Der Ungar war offenbar früher in Köln gewesen, wie auch seine Freundschaft mit dem hiesigen Burdurwirker beweist. Die Gefangenen wurden frei gelassen und sechs Zunftgenossen, unter ihnen die Maler Johan Eckart und Goebel van Stommel, verbürgen sich am 6. Februar 1398 für allen Schaden, welcher der Stadt aus der Angelegenheit erwachsen könnte (s. Merlo K. K. Sp. 569). Sie nennen die Angeklagten Mertyn ein melre ind Reynart eyn barduyrworter (wohl nur ein Versehen). Die Geschichte ist dunkel, aber soviel scheint doch sicher, dafs ein Kölner Malergeselle in den 90 er Jahren ein französisches Bild und zwar eine Verkündigung mit vier Heiligen in Paris copirt oder gestohlen hat.

[228] I. J. 1510 wurde den Brüdern vom Weidenbach der Verkauf von Miniaturbildern verboten. S. Ennen, Gesch. d. St. K. III S. 759.

[229] In der Amtsordnung von 1701 wird verboten zwei Lehrjungen zugleich zu halten, es sei denn, dafs der erste Lehrling vier Jahre ausgedient habe.

[230] Im 14. Jahrhundert hielten die Schilder auch auf dem Domhof feil, s. Merlo in Bonner Jahrb. LVII S. 99.

[231] S. R. Kautzsch, Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479 S. 42. — Ueber eine Breslauer Caricatur s. A. Schultz, Urkundliche Geschichte der Breslauer Malerinnung. S. 12.

[232] S. Merlo, Die Meister d. a. M. S. 208: »Die Malerzunft oder Gaffel lag in der Schildergasse, westwärts neben ihr die Schneiderzunft. Beide Gebäude, einst No. 5992 und 5991, sind längst niedergerissen und ihre Grundflächen mit dem Nebenhause No. 15 (früher No 5993) vereinigt worden«.

[233] S. Städtisches Archiv R. P. III, 267 e. Die Amtsmeister der Schilder und Glaser beklagen sich i. J. 1497 beim Rath darüber, dafs die unverdienten Brüder ungeladen zu den Essen kämen. Dies verbietet der Rath »etzliche dache uysgescheyden als sent Evyrgislisz dach, quatertemper ind begenkeniss, dat sal man halden, asz dat van aldersz gehalden ist«. — In der verbesserten Ambtsordnung eines erbahren Mahler-Ambts von 1701 — nach der Trennung der Maler von den Glasern tritt an Stelle des h. Evergislus St. Lucas in der Kirche S. Agatha und die Procession geht nicht nach S. Cäcilien sondern zu den Kreuzbrüdern.

[234] Später wählten die Schilder vorübergehend 2 Rathsherren.

[235] Ueber die Erhaltung der Bilder vgl. Sulpiz Boisserée I S. 38. — Das gröfste Verdienst um ihre Rettung hat F. F. Wallraf. S. Goethe, Kunst u. Alterth. S. 9. Leider sind die meisten Gemälde seiner Sammlung durch den sonst so einsichtigen Maler und Conservator Ramboux schonungslos restaurirt. Das selbe gilt von den Bildern aus dem Besitz der Brüder Boisserée, welche nach München gekommen und dort neuerdings gereinigt sind.

[236] Ehemals Sammlung Ramboux.

[237] Somalius 904 No. 4.

[238] Man hat in neuerer Zeit mehrfach den Wechsel des Geschmackes so zu erklären gesucht, dafs die dauernde Wiederholung der selben Eindrücke das Gefühl der Unlust erzeuge. Zunächst wäre zu fragen, ob diese Behauptung der Erfahrung entspricht. Denn wer einmal an bestimmten Formen volle Befriedigung empfunden, ist gewöhnlich nur mit Mühe für das Verständnifs einer anderen Formengebung zu gewinnen. Wenn geniale Künstler in reifen Jahren einen anderen Stil aufweisen als in ihrer Jugend, so beweist dies nur, dafs sie erst spät den Ausdruck für ihr eigenes Wesen gefunden haben. Auch bei kritischen Geistern kommt es vor, dafs der eigene Geschmack im Gegensatz zum überlieferten ihnen erst spät zum Bewufstsein kommt. In der Regel vollzieht sich die Veränderung nicht im Geiste des Einzelnen, sondern durch das Eintreten einer neuen Generation. Ein anderer Grund für den Wechsel des Stils liegt in der Fortbildung der künstlerischen Mittel im weitesten Sinne. Ihre natürliche Steigerung führt zum Fortschritt oder zum Verfall, auch wohl zum Umschlagen in die entgegengesetzte Richtung, aber die veränderte Formengebung würde nicht gefallen, wenn sie nicht einer veränderten Sinnesweise entspräche. Vgl. Fr. Carstanjen, Entwicklungs-

faktoren der niederländischen Frührenaissance (Vierteljahrsschrift fur wissenschaftliche Philosophie XX. 1896).

[239] Er ist von einem zierlichen Rosenkranz umgeben. Die flatternden Locken erinnern an die Zeichnung einer Metallplatte vom Grabe des 1308 gestorbenen Bischofs Wiebold, die sich einst im Dom zu Altenberg befand (Abdruck im Kölner Museum). Der Ursprung dieses Stiles ist im Westen zu suchen. Denn diese Grabplatten werden in Norddeutschland »vlämisch« und in England cullen plates genannt, sind also wohl in der Gegend von Lüttich oder Dinant entstanden und über Köln ausgeführt. — Einen verwandten Stil findet man in der Malerei auf dem Triptychon aus Dijon in der Sammlung Weber zu Hamburg (Vgl. Dehaisnes in Gazette des beaux arts XIX (1898) p. 42). Dies mag um 1300 entstanden sein. Daran schliefsen sich dann in späterer Zeit die Miniaturen bei W. Vogelsang, Holländische Miniaturen Taf. III—VII.

[240] S. Ullmann, Reformatoren vor der Reformation II S. 300.

[241] Eine Capelle mit Halbmonden findet sich auch als Heidentempel in der Fleur des histoires der Bibliothek zu Brüssel (No. 9231.) aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

[242] Auch hier hat Eugen Münz den Zusammenhang mit Italien erkannt.

[243] Merlo in Zeitschr. f. chr. K. II (1889) Sp.75: nach dem Wappen gestiftet von Gerhard von dem Wasserfasse, der 1417 zum ersten Male und 1432 zum letzten Male Rathsherr war. Sein Sohn Godart war 1433 Rathsherr, 1437 Bürgermeister und wird 1462 zuletzt genannt. — Firmenich-Richartz (Zeitschr. f. chr. K. VIII (1895) Sp. 334) setzt das Bild in 1431/32. Dem widerspricht die Tracht des jungen Mannes. Den kurzen Mantel mit Zaddeln und die weiten vorn geschlossenen Aermel finden wir im Göttinger Bellifortis 1405 (Schultz, deutsch. Leben T. XXVI), ähnliche Kleidung um diese Zeit öfter (vgl. die Stifter der Berliner Tafel mit dem Leben Jesu Museum No. 1225 und den Münchener Wilhelm von Orleans von 1419, Schultz D. L. Fig. 335—340). Das Haar ist über den Ohren rasirt, was in Köln allerdings 1431 bei einem alten Herrn vorkommt (Mus. W.-R. No. 67), sonst aber 1407 und 1410 (s. Schultz, D. L. XXIV. XXV S. 372). — Kugler, Kl. Schr. II S. 287 nennt die Gesichter »giottesk-kölnisch« und hält das Bild für einen Uebergang aus der älteren Richtung zu der typisch-kölnischen unter Meister Wilhelm. Vgl. Gesch. d. Malerei I S. 241. — Hotho, Malerschule S. 253 setzt das Bild gegen Ausgang des 14. Jahrhunderts. — Schnaase, G. d. b. K. VI S. 401 erinnert bei der Verhüllung des Gesichtes an Timanthes. — Janitschek, G. d. d. M. S. 211 nennt den Maler einen Schüler Meister Wilhelms. — Scheibler erinnert an Italien, aber auch an Spanien.

Ueber die Landschaft s. Kämmerer, die Landschaft in der deutschen Kunst S. 43.

[244] Die Farben sind jetzt durch den trüben Firnifs gedämpft. — Ein liebenswürdiger Mitforscher machte mich auf die Zeichen am Ende des

Spruchbandes aufmerksam, das der Engel in der Rechten hält: sie könnten eine Jahreszahl enthalten. Aber es ist auf dem Bilde nicht mehr zu erkennen als auf dem Lichtdruck. Das Zeichen links scheint ein c zu sein. Auch bei der »Geburt« stehen auf dem Spruchband des Engels am Ende ein Paar unverständliche Buchstaben.

[245] Ebenso öfters im XV. Jahrhundert z. B. auf einem Bilde im Museum zu Lyon s. Didron, Iconographie chrétienne p. 287. Vgl. F. X Kraus, Gesch. d. chr. Kunst II S. 287.

[246] Verwandt sind die Typen auf einer Darstellung des Pfingstfestes, die der westphälischen Schule sehr nahe steht, abgeb. im Katalog der Samml. Baars und Bennert (Versteigerung Heberle Mai 1900) No. 1.

[247] Dort fand sich auch die Inschrift civitas Juda. Die Ueberlieferung der Miniaturen wird eben immer wieder aufgefrischt.

[248] Nordhoff, Bonn. Jahrb. 68 S. 112: »Die Utrechter Tafeln sollen aus einer Kirche des Ahrthales nach Köln in die Privatsammlung des Kaplans Seydel gekommen und bei der Versteigerung erworben sein. — So viel steht fest, diese Tafeln, welche Reflexe der Kölner und Soester Malerei in sich verbinden, beweisen klar und deutlich einen Austausch von Formen und Motiven zwischen beiden Schulen«. — Firmenich-Richartz, Z. f. chr. K. VIII (1895) Sp. 342: »Das vorzügliche Werk stammt aus einer Pfarrkirche bei Oberwesel«. — »Frühe Arbeit jenes niederrheinischen Meisters, von dem die Kreuzigung No. 40 [jetzt 367] im Wallraf-Richartz-Museum«. — Schnaase, G. d. b. K. VI S. 401: kölnisch. — Janitschek, G. d. d. K. S. 214: »In nicht wenigen Werken verschmelzen westphälische und kölnische Eigenthümlichkeiten so sehr, dafs es nicht leicht wird, den Ursprung der Schule bestimmt zu bezeichnen«. — Scheibler: kölnisch. Abb. bei Mengelberg: Die St. Bernulphus Gilde Utrecht 1888 S. 55.

Was in diesem Werke auf Westphalen deutet, habe ich überall angeführt, aber gerade die wesentlichen Züge in der Zeichnung der Hauptfiguren wie in der Farbenharmonie sind nicht westphälisch.

[249] S. Kugler, Kl. S. II S. 181: im Querschiff. — Die Bilder sind von einem Düsseldorfer Künstler durch grobe Uebermalung ruinirt.

[250] S. Firmenich-Richartz in Zeitschr. f. chr. K. 1895 Sp. 341. Das Bild hat stark gelitten und ist zum Theil übermalt, die Aufsenseiten sind besser erhalten.

[250a] S. Scheibler in Zeitschrift f. chr. Kunst V (1862) Sp. 131.

[251] Firmenich-Richartz, Z. f. chr. K. VIII 1895 Sp. 240: »Im Jahre 1409 treten die Söhne das väterliche Erbe an, damals aber lebte die Mutter Aleid noch. Die Votivtafel, zum Seelenheil beider Gatten von ihren Söhnen gestiftet, entstand also bestimmt nach 1409«. — »Das Gemälde steht der Art des Hauptmeisters noch recht nahe und dürfte von einem unmittelbaren Schüler desselben herrühren«. — Kugler, Kl. Schr. II S. 352: »die Durchbildung ist für Meister Wilhelm selbst nicht geistreich genug; also ein ihm sehr

nahe stehender Schüler«. — Abb. Class. Bilderschatz No. 247. — Das Bild hat sehr gelitten.

[252] Kugler, Kl. Schr. II S. 290 stellt das Bild mit dem grofsen Apostelaltar zusammen. Es ist übermalt, doch sind die Aufsenseiten besser erhalten.

[253] S. Hotho, Malerschule S. 250: »So sitzen in einem Altärchen der Rathhauskapelle die Frauen der Sippschaft Christi halb feierlich, halb wie Gevatterinnen geschwätzig im Kreise auf einer Steinbank«. Schnaase, G. d. b. K. VI S. 402.

[254] S. Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik Taf. VI.

[255] S. Kugler, Kl. Schr. II S. 291.

[256] Ehemals bei Maler Söller in Mühlheim.

[257] S. Kinkel, die Ahr S. 308; Nordhoff, Bonn. Jahrb. LXVIII S. 83.

[258] Restaurirt von Batzem.

[259] Aehnliche Aermel schon um 1400 bei Hefner-Alteneck, Trachten u. Ger. Taf. 224. Sonst vergleiche man auch zur Frauentracht die Miniaturen der Toggenburger Bibel von 1411.

[260] S. E. Weyden: Das Haus Overstolz zur Rheingasse S. 42.

[261] Wenn die Uebermalung ein sicheres Urtheil gestattete, könnte man hier eine ausgiebige Anwendung von Lasuren erkennen. — Kugler, Kl. Schr. II S. 291 stellt diese Bilder ohne Grund mit der Verkündigung und Heimsuchung (No. 10 u. 11) zusammen.

[262] Das Bild ist ganz übermalt und dadurch auch der Faltenzug verändert.

[263] Aehnliches auf dem Prehnschen Himmelsgarten in Frankfurt und auf den Schweizer Bildern in Freiburg i. B.

[264] S. Scheibler in Z. f. chr. K. 1892 Sp. 140.

[265] Kugler, Kl. Schr. II S. 288: »von einem nahen Vorgänger des sogenannten Meister Wilhelm«. — Hotho, die Malerschule S. 238, Gesch. der chr. Malerei S. 366. — Schnaase, G. d. b. K. VI S. 399: jünger als das Bild in der Sakristei von S. Severin. — Kugler sagt: »Darunter, aufser den Namen der Heiligen, die Unterschrift (mit Auflösung der Abkürzungen): Orate pro domino Johanni de titzerueldt hujus ecclesie canonico et scholastico Altaris huius fundatori«. Wo diese Inschrift gestanden hat, ist nicht ersichtlich. Unter dem Bilde steht: Consecratum est altare . . . in honorem sanctorum Philippi et Jacobi apostolorum . . . anno domini 14(11). Die Zahl 11 ist neuerdings abgefallen. S. Scheibler in Zeitschr. f. christl. Kunst V 1892 Sp. 140: »Ich gebe Schnaase darin Recht, dafs dies Wandgemälde noch vorwiegend in »Wilhelms« Art gehalten ist; so findet sich in den meisten Köpfen sein weicher milder Ausdruck wieder, wenn er auch nicht so überschwänglich und ans Süfse streifend wird wie oft bei diesem Meister. In anderen Köpfen, wie bei dem tiefschmerzlichen Johannes macht sich ein für diese Zeit auffallendes Streben nach kräftigem und charakteristischem Ausdruck geltend. Der Maler ist ein sehr hervorragender Meister, der sich in

der Hauptsache noch an »Wilhelm« anschliefst, aber auch schon auf den Realismus von Lochner hindeutet«. — Firmenich-Richartz (Zeitschr. f. chr. K. VIII 1895 Sp. 241) nach einer Mittheilung des Geh. Archivrath Harless: »Johann von Titzerveld, Notar des Stiftes S. Severin, wird 1412 als verstorben bezeichnet. Ein Legat von ihm mag daher wohl aus dem Jahre 1411 datiren. Für eine nähere Bestimmung der Entstehungszeit des fraglichen Bildes ist es jedoch von ausschlaggebender Bedeutung, dafs der Probst von S. Severin erst 1423 April 28 die Stiftung des verstorbenen Scholasters J. v. T., welcher in der Severinskirche den Altar der hh. Philipp und Jacob errichtet, bestätigte. Es wäre widersinnig, die Verwendung gespendeter Mittel vor deren Annahme durch den Probst ansetzen zu wollen. Dieses ist frühestens 1423 entstanden«.

[265a] Ohne genügenden Grund wird der Kölner Schule ein Maler zugerechnet, welcher zwei Altarwerke für die Familie Pallant zu Breidenbend geschaffen hat. Da sie den Uebergang zur neuen Richtung in der niederrheinischen Kunst verdeutlichen, mögen sie hier eingehender behandelt sein. In der Kirche zu Roerdorf stiftete Graf Werner II von Pallant im Jahre 1429 ein Triptychon, dessen Theile jetzt zerstreut sind (ehemals Sammlung Nelles in Köln). Das Mittelstück war eine Sculptur, die heilige Jungfrau, von Engeln umgeben, eine mäfsige Arbeit, jetzt im Besitz des Herrn Nellessen in Aachen (abgeb. in Zeitschr. f. chr. Kunst VI 1893 Taf. 1). Eine Tafel mit Goldgrund, im Besitz des Kunsthändlers Steinmeyer in Köln, enthielt 6 kleine Bilder, auf denen links 3 männliche, rechts 3 weibliche Heilige eine himmlische Botschaft empfangen. (Die Tafel war von Brasseur restaurirt und ist von Fridt ausgebessert, im Ganzen gut erhalten, aber die Bilder sind neu geordnet in der Reihenfolge 5. 6. 3 und 1. 2. 4. Die einzelnen sind h. 0,265 b. 175. Abb. Zeitschr. f. chr. Kunst VI 1893 Taf. III).

1. S. Johannes Baptista kniet zwischen zwei Waldbergen und horcht auf die Stimme des Engels. — 2. Dem h. Johannes Evangelista erscheint Christus in den Wolken. — 3. Dem h. Antonius bringt der Rabe Brod. — 4. Der h. Catharina steckt Christus als lockiger Knabe in langem Röckchen den Verlobungsring an den Finger. — 5. Der h. Lucia, die für ihre kranke Mutter betet, erscheint die Mutter Gottes über dem Grabe der h. Agatha. — 6. Der nackten h. Barbara bringt der Engel ein Kleid. Der weibliche Körper entspricht wohl der einheimischen Bildung: er ist schlank mit schmalem zurückgebogenem Oberleib, abfallenden Schultern, dünnen Armen und kräftigen Beinen. An dem weichen Busen sind die Warzen angegeben. Hände und Füfse sind übermäfsig grofs und schlecht verkürzt. Die Farbe des Körpers ist gelblich weifs mit carmin Umrissen und röthlich braunen Schatten, gehoben durch das rothe Kleid, das über dem linken Arm auf den Unterleib fällt. Die weiblichen Köpfe sind durch ein allzulanges Kinn entstellt und haben hohe Stirn und volle Wangen. Hinter der h. Lucia öffnet sich die Schlafstube der Mutter: sie liegt nackt im Bett mit weifsem Kopftuch, die Fleischfarbe ist braun mit röthlich-weifsen Lichtern.

Die dunklen Männerköpfe sind trotz der kleinen Verhältnisse sehr ausdrucksvoll. Die Mäntel, die bei den knieenden Figuren auf der Erde aufliegen, sind mit weifsen Lichtern sehr verschieden aber immer reich modellirt, das Kleid der h. Catharina, die auf der Erde sitzt, hat schon geknickte röhrenartige Falten. Man möchte an eine Vorlage in Holzschnitt denken. Sehr fein sind die Farben, namentlich ein schönes helles Blau und Roth und eine Mischung von Carmin und Feuerroth. Letzteres macht im Mantel des Evangelisten Johannes eine besondere Wirkung neben dem leuchtend blauen Rock. Ebenso fein steht ein zartes Blaugrau im Rock des h. Antonius zu dem braunen Gürtel und dem schwarzen Mantel mit blauem Schulterkreuz. Auch das härene Gewand des Täufers ist hellgraublau mit weifsen Haaren und carmin Futter. Bei der h. Catharina ist dieses Graublau weifslich im Mantel und dunkel im Rock des Kindes; dazu kommen gelbe Aermel, ein leuchtend rothes Fufskissen und ein goldbeschlagenes Rad. Die Augen sind hier blau wie bei dem Evangelisten, sonst braun. Auf dem reichen blonden Haar trägt die Heilige eine Krone von weifsen Perlen mit rothen und blauen Steinen. Allerdings macht das Ganze bei dem geringen Umfange der Bilder einen miniaturartigen Eindruck. Auf den meisten erkennt man das Bestreben einen landschaftlichen Hintergrund zu schaffen. Die Bäume sind braun untermalt, das Laub ist in dunkel- und hellgrünen Lagen abgetönt.

Von den andern beiden Tafeln des selben Werkes befindet sich die eine im germanischen Museum zu Nürnberg. S. Aegidius sitzt in der Wildnifs auf einem Felsen, hinter ihm steht das Reh, das ihn ernährte. Er legt die Rechte auf das Haupt des knieenden Königs Carolus, der ihm eine grofse Sünde nicht zu beichten wagte. Am Himmel erscheint ein Engel mit dem Spruchband: Hoc peccatum nondum est confessum. Der König nimmt mit der Rechten den Kronenhut ab, seine Linke ruht am Griff eines krummen Säbels. Neben ihm erscheint sein Pferd. Den Hintergrund füllt eine weite Landschaft, links ein Felsen, rechts in der Ferne eine Kirche. Bei dem König ist die Bewegung des rechten Armes sehr ungeschickt, die Köpfe sind weich modellirt. Ueber die Landschaft ist nach der Uebermalung nicht sicher zu urtheilen.

Wenn die kleinen Bilder der ersten Tafel den innigen Verkehr der Gläubigen mit dem Himmel veranschaulichen, so ist hier wohl der Hauptgedanke des ganzen Werkes: die Gewifsheit der Sündenvergebung durch die Vermittlung der Heiligen ausgesprochen und daran schliefst sich sinngemäfs die Darstellung der dritten Tafel: die Erlösung aus dem Fegefeuer. Sie ist im Besitz des Commerzienraths Beissel in Aachen (Eichenh. H. 0,89 m B. 0,52 m abgeb. Zeitschr. f. chr. K. VI 1893 Taf. II). Man sieht in einem Erdspalt die Gestorbenen, dichtgedrängt mit flehenden Geberden. Schwärzliches Dunkel umhüllt die nackten Glieder und die grofsen derben Köpfe, die von den fahlen Lichtern der rothen zwischen ihnen aufschlagenden Flammen deutlich erhellt werden. Ueber ihnen breitet sich der braune Erdboden, zur Linken ragt ein Berg neben einem dunklen Walde, darüber der

Nachthimmel, unten grünlich mit weifsen Wolkenstreifen, in der Höhe tiefblau, ganz oben links wie ein nächtliches Gewitter rothgelbe Wolken unter dem röthlichen Halbmond. Ueber dem Fegefeuer schweben drei Engel in weifsen roth und blau schattirten Gewändern mit grün, roth, gelben Flügeln. Sie tragen die Zeichen der Wohlthätigkeit, einen Korb mit Brod, einen Rock, Trinkschale und Kanne. Der eine hat ein anmuthiges Frauengesicht mit Perlenschnur im blonden Haar. Ein vierter in flatterndem rothen Mantel schwebt von links herab. Ganz oben rechts erscheint Christus in rothem Rock und nimmt die Seelen auf, die von zwei Engeln im Tuch emporgetragen werden. Unten kniet links Graf Werner von Pallant in goldener Rüstung mit zwölf jüngeren Rittern, rechts zwei Frauen und ein junges Mädchen. Dieses trägt ein grünes Kleid mit weiten Aermeln und als Kopfputz einen kleinen Schleier zwischen zwei goldenen Hörnern an den Schläfen. So kühn die Erfindung, so bedeutend ist die coloristische Wirkung. Die Gestalten der gnadenbringenden Engel heben sich leuchtend ab von der schauerlichen Unterwelt und dem tiefdunkeln unheimlich gefärbten Himmel. (Das Bild war in der Mitte gebrochen, ist aber im Ganzen gut erhalten.)

Das andere Werk dieses Meisters war für die Kirche in Linnich gemalt (S. Pick, Bericht über die Verwaltung der Stadt Linnich für das Jahr 1896/97) und wird jetzt im Suermondt-Museum zu Aachen (No. 148, Eichenh. H. 1 ^{m} B. 1,62 ^{m}) bewahrt. Es ist eine dreifach getheilte Tafel. Das Mittelstück zeigt den Crucifixus zwischen Maria und Johannes auf Goldgrund. Der hagere Körper des Heilandes ist ungeschickt eingezogen, das Gesicht etwas derb und nüchtern. Auch Johannes hat derbes Profil. Er schaut zum Heilande empor in der oft wiederholten Stellung mit den vor der Brust zusammengeprefsten Händen, Maria mit übereinander gelegten Armen hat das länglich volle Gesicht, dafs diesem Meister eigen ist. Vor ihr kniet der Stifter mit dem Wappen der Pallant.

Die Seitenbilder erzählen aus dem Leben der heiligen Jungfrau. Dieses war im 14. Jahrhundert besonders in Italien in grofsen Reihen von Wandgemälden behandelt, zuerst von Giotto in der Arena zu Padua, dann von seinen Schülern in Florenz und Pistoja, zu Köln im Kreuzgang des Carmeliterklosters (s. E. Weyden im Domblatt 1845 No. 12), wobei man an den lebhaften Verkehr der Klöster in beiden Ländern denken mag. Geburt und Tod fanden wir schon im Anfang des Jahrhunderts auf den Chorschranken des Domes, andere Scenen im 15. Jahrhundert auf westphälischen Bildern zu Fröndenberg und Bielefeld.

Links sind die Bilder von graugemalter Architektur mit flachen Bogen eingefafst; zwischen den beiden oberen steht die Statue einer nackten Frau mit einem Kranz, in der selben Haltung wie die h. Barbara, über den unteren ein Prophet.

1. Geburt Mariä. Die Wochenstube hat graue Wände und gewölbte Holzdecke. Der Fliesenboden ist grün und weifs. Das niedrige Bett mit hoher Rückwand und kleinem Kopfkissen auf breitem Pfühl ist schräg ge-

stellt in falscher Verkürzung, ebenso der Tisch mit schmalem Filet-Läufer; darauf steht eine Flasche mit Trichter, Brod und eine Holzschachtel mit Zuckerwerk, wie es der Wöchnerin gebracht wird. Die heilige Anna sitzt aufrecht im Bett, die rothe Decke ist im Faltenzug über den Beinen vortrefflich gezeichnet, wie man es häufig auf den niederländischen Miniaturen dieser Zeit sieht. Sie trägt ein hellblaues Kleid über dem Hemd mit langen Aermeln und weifses Kopftuch und reicht das Wickelkind einer Dienerin. Diese hat ein grünes Kleid mit viereckigem Ausschnitt über dem vollen Busen, rothe Unterärmel, weifse Schürze und Kopftuch. Durch die Rundbogenthür links sieht man in die Küche: im Kamin hängt der Kessel über dem Feuerbock und davor steht der Badezuber.

2. Verlobung. Maria kniet in hellblauem Mantel und schwarzen Schuhen, eine Perlenschnur im aufgelösten Haar vor dem Altar. Hinter ihr steht der Hohepriester in rothem Brokat und hohem rothblauem Hut, ein weifses Schild mit blauen Buchstaben vor der Brust, neben ihm ein Gehülfe in spitzem Judenhut. Er zeigt auf Joseph, der als Greis mit weifsem Haupt- und Barthaar und wankenden Knieen an der Spitze von vier Freiern naht. Alle tragen Gerten, die des heiligen Joseph, schlägt mit Blättern und weifsen Blüthen aus. Er hat die selbe Kopfbildung wie der h. Antonius auf dem Bilde aus Roerdorf und trägt einen blauen Mantel über graulila Rock: also auch die Farben sind die selben wie auf den früheren Bildern.

3. Hochzeit. Der Oberpriester legt die Hände des Brautpaares in einander, wobei Maria verschämt zurückweicht; hinter ihr stehen die Eltern, Joachim mit der enganliegenden Kappe, hinter dem Bräutigam vier Verwandte.

4. Das letzte Bild unten hat zwei Theile: Verkündigung und Heimsuchung. Die h. Jungfrau sitzt bei der Verkündigung in einer gewölbten Halle auf der Erde vor einem grünen Damastteppich, wie er nach den Miniaturen der Zeit als Wandverkleidung gebraucht wird. Ihr Mantel hat die gebrochenen Falten wie der der h. Catharina auf dem Roerdorfer Bilde, der Engel gleicht dem mit der Perlenschnur über dem Fegefeuer.

Auf der rechten Seite oben

5. Anbetung des Kindes, — unten 6. Anbetung der Könige. Das Kind sitzt mit eingezogenen Beinen auf dem Schoosse der Jungfrau und greift in das Goldgefäfs des ältesten Königs. Dieser hat wieder den zurückweichenden kahlen Schädel und spitzen weifsen Bart und trägt einen pelzbesetzten Rock mit Aermelschlitz, der zweite eine weifse pelzbesetzte Glocke und rothen Kronenhut mit blauem Aufschlag. Der jüngste König steht hinter dem Alten in grünem seitlich geschlitztem Rock. Die Farben zeigen, obgleich das Bild vollständig übermalt und ergänzt ist, die selbe feine Harmonie wie die Bilder aus Roerdorf. In beiden Werken verräth mancher Zug den Einflufs der Kölner Schule: die grofsen Augen und der weiche Mund, auch die Gesichter der Frauen und die merkwürdigen Männerköpfe sind in den Kölner Gemälden dieser Periode vorgebildet, selbst die gebro-

chenen Falten haben wir einmal wenigstens auf einem Bilde aus der Werkstatt des Sippenmeisters gefunden. Aber die Farben sind ganz eigen und eine coloristische Wirkung wie beim Fegefeuer ist in Köln niemals versucht. Auch die architektonische Umrahmung mit Sculpturen ist hier neu, während sie in den vlämischen Bildern üblich ist: man vergleiche nur Rogiers Marienleben auf dem Triptychon von Miraflores. Schliefslich sind beide Werke nicht für Köln gemalt und es ist daher nicht unwahrscheinlich, dafs der Maler die Anregung zu diesen eigenthümlichen Bildern bei unsern westlichen Nachbarn gesucht und gefunden hat.

[266] Die Wappen der Stifter sind bis jetzt nicht erklärt. — Abb. K. K. Taf. 26, 27.

[266a] Ueber die Kölner Sitten vgl. H. Keussen in der Westdeutschen Zeitschrift XVIII S. 356.

[267] Ueber die Nacktheit vgl. F. X. Kraus, Gesch. der christl. Kunst II S. 356.

[268] Wie er hier in der Stunde der Entscheidung dem Teufel mit den Waffen entgegentritt, ist er auch in dem Darmstädter Gebetbuch (s. S. 178) abgebildet mit Schwert und Schild und dabei steht das Gebet:

Van syme eygen engel. Gegrusset sistu myn bewaerer, van gode bis du mir gegeuen, doe ich irst gedeufft wart. lieve engel, dat erwerue, dat ich kome, as ich sterue, zo dir in die ewige vreude. stercke hude und beschirme mich mit dynre wapen ind schilde und uerderue myne viande hie und in ewicheit, mit dynre engelschen hoede beschirme mich vur allem leide, amen. Ich bidden, heliger engel myn, den ich armen unwerdigen minschen byn bevolen zo bewaren, dattu mich behuetes und beschirmes vur aller anwechtunge des viandes slaiffende und wachende und zo allen stunden behuete mich. wair ich kere, da bis myne geleitman und verdriff van mir alle bekoringe ind anvechtunge. O heliger engel myn, ich bidden dich, off dat ummer mach gesyn, dattu mir verwissen laisses myns leuens ende und wanne mine sele van myme lyue scheiden sal, so nymme sie in dyne huete und gestade neit, dat sy bedrouet werde. neit en uerlaisse mich, bis du mich brenges zu der vreuden des ewigen leuens. Amen. — Ebenso erscheint der Schutzengel auch in der Ars moriendi.

[269] Nach Weizsäcker eine Anspielung auf Ev. Joh. 21, 18.

[270] Daniel Burckhardt in Basel hat mich auf diese Bilder freundlichst aufmerksam gemacht.

[271] Die Beurtheilung ist dadurch sehr erschwert, dafs die Flügel, die zerschnitten waren, bei der Restauration auf den Aufsenseiten stark übermalt sind. Vgl. Sulpiz Boisserée I S. 172 »Mosler veranlafste Tosetti seine 12 Apostelchen herunter zu nehmen, um die Rückseiten davon zu sehen und entdeckte die schönsten neugriechischen Bilder, die nur leider durchschnitten waren, doch wollte das Glück, dafs die Sägeschnitte nur durch die Gesichter der Donatoren gingen, die ohnehin unbedeutend sind«. — Auf Taf. 39 sind in den beiden oberen Bildern die Martyrien des h. Matthaeus und des h. Jacobus Major dargestellt.

[272] S. Gelenius de admiranda magnit. Col. p. 306 in S. Maria ad gradus. Fuit etiam ibidem antiqua et florens Ecclesiasticorum Laicorumque Procerum fraternitas, quam nemo nisi magnifica trabea indutus adibat, quomodo hodieque Coss. ac Senatores aliisque praestantes Curiam et Consessus Academicos frequentare solent, unde etiam eadem Sodalitas a veste sibi solenni Trabeata, Germanice Thopardica dici meruit. — Trippen kommen in der Richenthaler Chronik vor und auf dem Porträt des Arnolfini von Jan van Eyck 1434.

[273] Kugler, Kl. Schr. II S. 298: »Der Meister ist etwa ein Zeitgenofs des Stephan, oder doch nur wenig jünger, auch wohl unter seinem Einflufs, — gegen Stephan selbst aber streitet Alles«. S. 350. Die Martyrien — »Zunächst aus der Tosettischen Sammlung in Köln stammend. Tosetti hatte die Flügel aus einander geschnitten, um jedes Martyrium als einzelnes Bild zu haben; die Bilder der Rückseiten (auf jedem Flügel drei Heilige) waren dabei nicht beachtet worden. Später verkaufte er die Rückseiten an Herrn Boisserée, der sie abspalten und aufs Neue zusammensetzen liefs. — Allerdings ist es ein Künstler, der dem Stephan äufserlich sehr nahe steht und Vieles von ihm aufgenommen hat«. Schnaase, G. d. b. K. VI S. 423: »Schüler oder Zeitgenosse Stephans, der, wenn er auch in der Farbe und im Typischen gewifse Aehnlichkeiten mit ihm hat, nach ganz andern Begriffen verfuhr und an Schönheitsgefühl ebenso weit unter ihm stand, als er ihn in Körperkenntnifs und vielleicht Phantasie übertraf«. — Hotho, Malersch. Huberts v. E. S. 411: »Jemehr der flandrische Einflufs steigt, entsteht eine Uebergangsstufe, welche durch ihre Fortschritte grade in unerledigte Mängel geräth«. S. 413: »Der niederländische Einflufs auf Behandlung der grasbewachsenen Felskuppen und des Gesteins, der charakteristisch getreue Ausdruck der Leidenschaften in gewagten Geberden und Stellungen dürfte zwar letzlich als Gegenbeweis nicht gelten. Das hätte auch Stephan erreichen können. Dafs aber er, nachdem er den früheren Typus zur schönsten Höhe gebracht hatte, den selben Typus und in den eigentlich heimischen Physiognomien und Formen in solchem Maafse sollte verderben können, erscheint mehr als zweifelhaft«. S. 414: »Die äufseren Flügel mit je 3 Heiligen stehen dem Meister Stephan um Vieles näher. Sie sind dem Trefflichsten zuzuzählen, was die kölnische Schule geleistet hat«. — Janitschek, G. d. d. K. S. 229: Werkstatt Lochners. Ueber die Wandgemälde im Frankfurter Dom: »Oberdeutsche und kölnische Einflüsse kreuzen sich in diesem Cyclus. Möglich, dafs einem wandernden Gesellen die vorgenannnte Scene so zu Gemüthe sprach, dafs er sie in der Werkstatt Lochners wiederholte«. — Scheibler, R. f. K. VII 38: L. — Firmenich-Richartz in Zeitschr. f. chr. Kunst VI Sp. 206: »in der That können auch nur die Heiligenfiguren auf den Aufsenseiten der Flügel unbedingt als Eigenthum Stephans gelten«. — Weizsäcker, Cat. d. Gem. d. Städ. Inst. S. 184: »Werkstatt des S. Lochner. Die Münchener Aufsenseiten der Flügel sind sicher von Meister Stephan; die Innenseiten und das Mittelbild scheinen jedoch von anderer, obwohl nahe verwandter Hand herzurühren«. — Thode, Aula, S. 295: vermuthlich St. L. — Zwei Marterbilder,

S. Andreas und S. Bartholomäus, sind von Wenzel von Olmütz copirt, s. Bartsch, P. G. No. 23 u. 25. — Vgl. Anmerkung 308, zweiter Absatz.

[274] Abbild. Janitschek, Gesch. d. d. Malerei S. 238. Zeitschr. f. chr. Kunst VI 1893 Taf. VII.

[275] Ueber den Kopf kann man nicht sicher urtheilen, s. Firmenich-Richartz in Zeitschr. f. chr. Kunst VI Sp. 202: »Die Madonna mit dem Veilchen war vollständig übermalt, als A. Brasseur das Gemälde 1852 näher prüfte und zu reinigen unternahm. Da verlor sich denn der später angedichtete Zug süfslicher Koketterie aus dem Antlitz, ein barocker Thronsessel verschwand und unter dem übermalten Fliesenboden sprofsten Waldblumen und Beeren hervor. Doch mufste der glückliche Entdecker immerhin auch Vieles von dem Seinigen hinzufügen. Fast die Hälfte des Kopfes Mariä, grofse Partien der Gewandung, die Inschriften der Spruchbänder u. s. w. sind nicht eben tadellos erneuert worden«.

[276] Der visionären Nonne Mechthildis von Hackeborn war die h. Jungfrau erschienen mit vier kostbaren Fingerringen an der rechten Hand, s. A. Kaufmann in Zeitschr. f. chr. Kunst III 1890 Sp. 155.

[277] W. Lübke, Deutsches Kunstblatt 1855 S. 157. Schnaase, G. d. b. K. VI S. 415 (Abb.): »die lieblichste Blüthe der Kölner Kunst, gewissermafsen zwischen Meister Wilhelm und dem Dombild stehend, die Vorzüge Beider vereinend«. — »Das reife Werk eines durchgebildeten Meisters, von anderer, der älteren Schule näher stehender Denkweise, der daher, wenn auch früher geboren als der Meister des Dombildes, dennoch gleichzeitig und selbst nach diesem gemalt haben kann«. — Janitschek, G. d. d. K. (Abb.) S. 228: »Ist Lochner als ganz junger Geselle in die Werkstätte eines Nachfolgers des Meister Wilhelm getreten und hat da mehrere Jahre gearbeitet, lernend und sich fortbildend, so wäre es ja möglich, dafs er die stehende Madonna mit dem Veilchen geschaffen«. — Thode, Die Aula 1895 (1888) 249, Firmenich-Richartz, Zeitschr. f. chr. Kunst VI 202 und Scheibler: Lochner.

[278] Sie sind durch den Restaurator im Umrifs etwas modernisirt.

[279] Schnaase, G. d. b. K. VI S. 420: »es ist kaum denkbar, dafs das Bild, da es die Gestalt des Donators enthält, lange nach seinem Tode angefertigt sei. Es ist keineswegs die Arbeit des Meisters selbst oder sonst eines sehr genialen Künstlers, sondern eher trocken und schwach ausgeführt, beweist aber grade dadurch, dafs der Stil, dem es sich anschliefst, schon längere Zeit in Uebung und beliebt sein mufste«. Vgl. S. 415.

[280] s. L. Eltester im Organ f. chr. Kunst 1854 S. 178. 1865 S. 8.

[281] Wie solche Teppiche am untern Theil der Wände oder statt der Wände aufgespannt wurden, sieht man aus den gleichzeitigen Miniaturen.

[281a] Ehemals im Besitz der Herzogin von Meiningen S. Waagen, Recensionen u. Mittheilungen über bild. Kunst Wien II 254: Lochners Schule. — Firmenich-Richartz und Scheibler: Lochner.

[282] Wenn ein Bild dieser Art, wie bei einer Nachbildung in Fulda angegeben wird, nach Strafsburg gekommen war, kann der oberdeutsche Meister

diesen eigenthümlichen Typus von dort mitgebracht haben. S. Zeitschr. für christl. Kunst I 349 (Bode).

[283] Scheibler hat die Bilder in Nürnberg und Köln zuerst dem Heisterbacher Meister zugetheilt. Bestätigt wird seine Bestimmung durch die Notiz in einem Verzeichnifs der Boisseréeschen Bilder (No. 43): »Der h. Mauritius von Heisterbach. Grofs«. S. H. Hüffer in Annalen d. histor. Vereins LXII: Die Gemäldesammlung der Brüder Boisserée im Jahre 1810. S. Kugler, Kl. Schr. II S. 293. Schnaase, G. d. b. K. VI S. 423.

[284] Es ist kein Grund anzunehmen, dafs das Altarbild gleich nach Eröffnung der Kapelle geweiht sei. Sie wird im Laufe des Jahrhunderts mit Ablafs und Reliquien ausgestattet. Gegen 1440 stiftete Philipp von der Damen dort eine Messe. Die Sakristei wird erst 1474 hinzugefügt. S. Ennen, G. d. S. K. III S. 785. — Wie das Bild in der Franzosenzeit geborgen wurde, erzählt Sulpiz Boisserée I S. 28.

[285] S. L. Korth, Köln im Mittelalter S. 53.

[286] Eine ähnliche Krone hat die Madonna in dem Altaraufsatz bei dem Martyrium des h. Matthäus in Frankfurt.

[287] Firmenich-Richartz (Zeitschr. f. chr. K. 1893 S. 200) nennt S. Severin und S. Cunibert, der eine Heilige ist aber ein Papst. Man vergleiche den h. Cornelius auf den Flügeln des Weltgerichtes.

[288] Die Zeichen M N O X haben zu wunderlichen Deutungen geführt.

[289] Friedr. Schlegel, Europa IV, S. 136. Goethe, Ueber Kunst und Alterthum (1816) S. 163: »Nun aber wird der Meister Wilhelm von Cöln ausdrücklich genannt, welchem in Nachbildung menschlicher Gesichter Niemand gleichgekommen sey. Diese Eigenschaft tritt nun in dem Dombild zu Köln auf das bewunderungswürdigste hervor, wie es denn überhaupt als die Achse der niederrheinischen Kunstgeschichte angesehen werden kann«. — Kugler. Kl. Schr. II 294; Schnaase VI 410.

[289a] S. Ausgabebuch der Mittwochsrentkammer in Jahrb. des Vereins für Alterthumsfr. i. Rh. XLI S. 72: Item vur XVI ellen roetz in wyss damasken zo den floegelen an dem altar zo beyden siden in capellam jherusalem yder elle vur IX mr. VI schilling und ouch XVI Ellen roetz arnerss de elle vur I mr. IIII sch. facit zusamenn myt den lyn fransen rynge und machloyn dar vur gegeven IIC XXI mr. VI sch.

[290] S. Georg Braun im Städtebuch (1572): ex opposito sacellum est, ubi quondam Iudaeorum synagoge fuit ... In quo tabula tanto artificio facta conspicitur, ut eam excellentes pictores summa cum voluptate contueantur. — Gelenius, de magn. Col. p. 633 (1645): Pictura majoris arae Deiparam et Sanctos Evangelicos Magos ceterosque Urbis tutelares exhibens, artificio, et nominis celebritate solet in sui spectationem artis eius admiratores Coloniam accire.

[291] S. Merlo, die Meister der altkölnischen Malerschule (1852) S. 112 ff. — Die Notiz Dürers brachte zuerst mit dem Bilde in Verbindung J. F. Böhmer in Schorns Kunstblatt 1823 No. 8 S. 31, den Namen Lochners fand

Merlo, der zuerst Lothner las, berichtigt von Ennen im Domblatt 1857 und 1858. S. Firmenich-Richartz in Zeitschr. f. chr. K. 1893 Sp. 197.

[291a] Mersburg liegt am Bodensee, Constanz schräg gegenüber.

[292] S. Merlo, K. K. Sp. 836; andere Kölner Urkunden haben die Schreibarten: Lochener, Loechener und Loychener, was wohl die allemanische Aussprache wiedergiebt.

[293] S. Zappert, Epiphania S. 340.

[294] Nur die Architektur kann mit der Himmelsburg des Weltgerichts verglichen werden. Unmittelbar verwandt erscheint sie mit dem Stich des Meisters E S, der die Madonna von Einsiedeln darstellt.

[295] S. Th. Ruppert (Konstanzer Beiträge zur badischen Geschichte) Konstanzer Geschichtliche Beiträge. 2. Heft S. 15 (1890). Während des Druckes erhalte ich von Daniel Burckhardt sein Buch über Witz (Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im 15. Jahrhundert, Abtheilung Malerei in der Festschrift zum 400. Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen, 1901). Hier wird auch auf Hans von Constanz aufmerksam gemacht, der 1424 in den Diensten Philipps des Guten von Burgund stand. Vgl. S. 343.

[296] Da Lochner 1448 Rathsherr wurde, mufs er 1438 hier ansässig gewesen sein. Auffällig ist allerdings, dafs er erst 1447 das Bürgerrecht erlangte: er wäre also fast 20 Jahre Mitglied der Zunft gewesen, ohne Bürger zu sein. Anderseits würde er nicht Rathsherr geworden sein, wenn er sich nicht das Vertrauen der Zunftgenossen in langjähriger Bekanntschaft erworben hätte.

[297] Bemerkenswerth ist, dafs der grofse Saal des Dominicaner-Klosters in Constanz im 14. Jahrhundert mit Darstellungen von Martyrien geschmückt war.

[297a] Vgl. M. Thausing, Dürer I S. 4.

[298] S. Hotho, Malerschule S. 395. Janitschek, G. d. d. M. S. 227.

[299] S. Merlo im Domblatt 1862 No. 211. Firmenich-Richartz, Barth. Bruyn S. 29.

[300] S. Boisserée I S. 28. — Ueber die Restauration vgl. Domblatt 1862 No. 211.

[301] S. Kautzsch, Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter S. 56.

[302] S. Merlo, K. K. Sp. 852 (Abb.). — Das Bild war einst im Besitz von E. Förster, vgl. seine Geschichte der deutschen Kunst I S. 215.

[303] Kugler, Kl. Schr. II S. 298: »Bei dem Maler Bürvenich. Im Charakter des Dombildmeisters und ihm nahe, doch nicht von ihm selbst«; ebenso: Waagen, Dtsch. Kstbl. 1854, 165, Hotho, Mal. I 408 und Schnaase, Gesch. d. bild. Künste VI 425. Dagegen Janitschek, Gesch. d. deutsch. Malerei 229, Firmenich-Richartz, Zeitschr. f. chr. Kunst 1893, 205 und Scheibler: Lochner.

[304] Kugler, Kl. Schr. II S. 297: »Wiederum wohl ein besonderer Schüler des Meister Wilhelm, wie etwa die kleinen Aermchen der weiblichen

Heiligen andeuten dürften, sonst aber unter Einflufs Meister Stephans. — Etwa dem folgenden Bilde [d. i. German. Mus. No. 11] vergleichbar, doch unter demselben stehend, möglicher Weise ein früheres Bild des Meisters, der jenes gefertigt . — Firmenich-Richartz. Zeitschr. f. chr. Kunst 1895, 204 und Scheibler: Lochner.

[305] Die ungemein dünne Tafel war in der Mitte gebrochen. Der Rifs geht grade durch das linke Knie des Kindes. Das Bild wurde 1848 von Herrn F. J. von Herwegh dem Museum geschenkt. — Kugler, Kl. Schr. II S. 296: »etwas früher als das Dombild«. Schnaase, G. d. b. K. VI S. 420.

[305a] Wilh. Schmidt. Kst-Chr. XV 635: theilweise übermaltes Original Lochners.

[306] Abgeb. Münzenberger: Zur Kenntnifs und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands II, 27 und Gemälde aus der Sammlung R. von Kaufmann Taf. 32. Früher in der Sammlung Nelles in Köln. — Scheibler: Lochner. — Firmenich-Richartz (Merlo 208): Schulbild. Friedländer im Werk über die Berliner Renaissance-Ausstellung v. 1898, 27 (ohne Feststellung ob eigenhändig).

[307] S. Gelenius, de adm. s.e.c. magn. Coloniae p. 442: Insignes Reliquiae s. Simeonis puerum Jesum amplexati, cuius historia idcirco in majori ara picta est cum hac inscriptione JESV und MARIA gebt uns den Lohn etc.

[307a] Die bisherigen Lesungen waren recht ungenau: die hier gegebene stellte Scheibler nach dem Lichtdruck fest und die Verwaltung des Grossh. Museums hatte die Güte, sie nach dem Bilde zu berichtigen. Ersterer hält für möglich, dass, abweichend von der herkömmlichen Lesart, in der dritten Zeile «beltñ» zu lesen ist.

[308] Die malerische Wirkung des Bildes ist augenblicklich durch den grell erneuerten Goldgrund und den modernen Rahmen beeinträchtigt. — Kugler: Kl. Schr. II S. 352: »entschieden ein Schüler des Meister Stephan, aber ganz der Gegensatz des jüngsten Gerichts. Nur das Zarte und Sanfte ist aufgefafst, ohne dafs doch eigentlich der tiefere Sinn für die Grazie hervorträte. Durch die Carnation und durch das Colorit überhaupt geht wieder jener milde Perlenschimmer (die Färbung recht eigentlich als Nachfolge des Herweghschen Bildes [d. i. Madonna in der Rosenlaube]); die Gesichter sind sehr rund, die Detailformen selbst breit. Das Bild entspricht den im Obigen angeführten Flügelbildern des Kölner Museums [No. 65 u. 66] und dem Bilde bei Bürvenich [Germ. Mus. No. 11] . — Schnaase, G. d. b. K. VI S. 418: »Das Bild ist auch zuverlässig nicht von Meister Stephan und wahrscheinlich nicht unbedeutend später als das Dombild. Es hat Manches mit diesem gemein, aber fast nur das Weiche und Zarte, nicht das Kräftige und Ideale. Die Färbung ist durchweg lichter, die Gruppirung mannigfaltiger, die Gewandbehandlung leichter, die Modellirung mehr ausgeführt, die Ausstattung des Altars, welcher der Meister dem Tempel zu geben für gut fand, mit Goldreliefs fast überladen, der Ausdruck der Männer ziemlich spiefsbürgerlich

Joseph endlich, der mit der Hand in seiner Geldtasche das Opfergeld überzählt, und dabei schmerzlich dreinblickt, ist eine genreartige Figur, wie wir sie dem Dombildmeister nicht wohl zutrauen können. Wir sind schon ganz aus dem Kreise idealer Denkweise heraus, welcher Meister Stephan noch angehört«. Woltmann u. Janitschek: Werkstatt oder Schule; Merlo, Waagen, Rud. Hofmann, Scheibler, Thode, Firmenich-Richartz: Lochner.

Schnaase (S. 422) verzichtet darauf die Entwicklung des Malers aus den vorhandenen Bildern festzustellen. Janitschek, G. d. d. M. S. 228 geht von der Voraussetzung aus, dafs Lochner als ganz junger Geselle bei einem Nachfolger Meister Wilhelms eingetreten sei. Man überträgt, wie es scheint, den allgemeinen Lauf der Kunstgeschichte ohne Weiteres auf den Entwicklungsgang des einzelnen Künstlers. So mufs das Weltgericht wegen der naturalistischen Züge am Ende seiner Laufbahn stehen, wenn es ihm nicht ganz abgesprochen wird. Firmenich-Richartz (Z. f. chr. K. VI Sp. 199) setzt auch das Dombild in die letzten Jahre des Künstlers. Da das Darmstädter Bild 3 Jahre vor dem Tode Lochners gemalt ist, kann dieser das Weltgericht nicht am Ende seines Lebens gemalt haben. Wäre letzteres um 1450 vollendet, so müfste es einem Schüler angehören (s. S. 192). Allein die Modellirung der Körper, die Gesichtsformen und die eigenthümliche Bildung der Augen, der Faltenwurf, die zierlichen Engelfiguren, der ganze Linienzug finden sich ebenso in den sicheren Bildern Lochners. Vor Allem kann man den Reflex dieses Gemäldes in dem Heisterbacher Altarwerke nicht verkennen. Anderseits verräth dieses noch die Nachwirkung der älteren Schule. Defshalb wird man das Weltgericht in die erste Kölner Zeit des Meisters setzen müssen. Es beantwortet uns die Frage: was hat der Mann aus seiner Heimath und von seinen Wanderjahren mitgebracht. Auch die Neueren haben diese Frage nicht aufgeworfen und Lochner einfach als Nachfolger des Meister Wilhelm behandelt. Vgl. S. 343.

H. Thode (Die Aula 1895 S. 249) sagt über Lochner: »Die Seele dieses Künstlers erscheint wie eine Wiedergeburt jener seines Vorgängers [des sogenannten Meister Wilhelms] — aber sein Auge hat das ihn umgebende Leben anders gesehen. Entzückt gewahrte es die bunte Mannigfaltigkeit der Aufsenwelt, wie sie in Licht und Schatten vor ihm lag. Auch er suchte, von Tradition und Manier sich abwendend, die einzig Kraft und Leben spendende Quelle der Natur. Jene überschlanken Figuren mit den zarten, dünnen Extremitäten schienen ihm unwahr und wesenlos: breiter, untersetzter dünkten ihm die Menschen der Wirklichkeit, und so geräth er im Widerspruch fast in das Extreme bei seinen Figuren. Aus seinen gewichtig auftretenden Männern mit dem breiten Kopf, den dicken, fast knollig zu nennenden Nasen liest man etwas wie eine direkte Opposition gegen die zaghaften, bescheiden sich gebarenden Gestalten auf früheren Bildern heraus, als wäre er sich bewufst geworden, dafs hierin eine Schwäche lag. Freilich, diese nach seiner Meinung so kräftigen, energischen Männer sind doch in

unsern Augen nichts wie grofse Kinder von naiv harmloser Empfindung! An Stelle der idealen Gewandung bringt er, wo er immer nur kann, die malerischen Zeittrachten an: reich brokatne Stoffe, pelzbesetzte Leibröcke, lange schleppende Frauengewänder mit hängenden Aermeln, zierliche Kopfputze. Den Frauen liebt er kecke, muntere, rundliche Züge zu geben, bleibt auch der Frau aller Frauen eine höhere Anmut und Würde gewahrt. Die Kindergestalt Christi kann an weicher Rundung der Formen, an Erhabenheit des Ausdrucks den Gebilden Raphaels verglichen werden. Das Kolorit endlich ist bei allem Reichthum und Glanz von wunderbarer Harmonie, wie sie kein zweiter deutscher Künstler sonst erreicht hat. Was die alten Meister angestrebt: die plastische Modellirung der Köpfe und Figuren, verwirklicht er auf Grund sorgfältigen Naturstudiums, indem er es wagt, das Incarnat mit kräftigeren Tönen, bei den Männern vorzugsweise einem glühend warmen Braun, zu färben. — So nähert er sich liebeerfüllt und mit heiterer Begeisterung der Natur. Und doch — auch für ihn dienen alle diese Studien nur, eine verklärte ideale Wirklichkeit darzustellen. Erscheint uns dieselbe auch dem Tagesleben näher gerückt, so sind doch alle individuellen Erscheinungen desselben zu Typen erhoben«.

[309] S. Merlo, K. K. Sp. 832. Matthias Quad in Teutscher Nation Herlichkeit S. 429 berichtet (1609): Ich hab vor neunzehn Jahren bey einem Goltschmit gearbeitet, welcher ein alter, kunstreicher unnd wol bewanderter Man gewesen, der erzalt uff ein Zeit wie er von kundtbaren leuthen verstanden hette, Albrecht Durer ist im hinabziehen durch eine gewaltige und nahmhaffte Statt kommen, welche dis mael nicht zu nennen stehet, alda ward ihm (vielleicht mehr aus hofirung gegen Maximiliano, dann aus liebe der Kunst) ein herliche und ausbundige schone Tafel gezeigt unnd gefragt was ihn dauon däuchte: kundte Albrecht Durer kaum vor grosser verwunderung sein geduncken dauon aussprechen. da sagten die Herren zu ihm: Dieser man ist alhie im Spital gestorben (heimlich dem Durer ein Stich gebende, als was sie arme fantasten sich mit Ihrer kunst doch duncken liessen, die so ein ärmliches Leben furen müssten). Ei, sprach Durer, diss mögt Ihr Ewch wol beruhmen, wirdt Ewch ein feine ehr sein nach zu reden, einen solchen Mann, durch den Ihr einen ruhmlichen nahmen hettet erwerben kunnen, also verächtlich unnd elendig hin zu weisen. — Quad schrieb dies 1609 und war 1589 in Köln. Dürer besuchte hier seinen Vetter, den Goldschmied Nicolas. Nach seinem eigenen Bericht hat er nicht mit den Herren — das sind die Mitglieder des Rathes — vor dem Bilde geredet, aber ihre Erwähnung bestätigt, dafs die Anekdote auf das Dombild zu beziehen ist. — Für die Armuth des Künstlers spricht, dafs die Leibzuchtrente, die i. J. 1448 auf sein Haus eingetragen war, im Januar 1452 für verfallen erklärt wurde. Dagegen Schnaase, G. d. b. K. VI S. 413 Anmerkung.

[310] Nach einer gütigen Mittheilung des Herrn Hofbibliothekars Dr. M. Schmidt ist vom ersten Besitzer die Jahreszahl 1453 eingetragen, die Ostertafel aber beginnt mit 1451. — Ueber die Kölner Bilderhandschriften des

15. Jahrhunderts R. Kautzsch, Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479 S. 36.

[311] Abgeb. bei Janitschek, G. d. d. M. S. 216, vgl. 231. — Die Arbeit wird Lochners Werkstatt zugeschrieben, ohne Grund, denn die Zeichnung hat Nichts von Lochners Stil. Von seinem Colorit hatte der Illuminator sicher Viel gelernt. Die Bilder sind fol. 22 b. Verkündigung. — fol. 43 b. Heimsuchung. — fol. 48 b. Anbetung des Kindes. — fol. 52 b. Anbetung der Könige. — fol. 56 b. Darstellung im Tempel. — fol. 60 b. Flucht nach Aegypten. — fol. 68. Maria als Himmelskönigin zur Rechten Gottes thronend. Christus segnet die sich neigende Mutter mit der Rechten und hält in der Linken die Weltkugel; darüber die Taube auf blauem Grunde mit Goldornament. — fol. 73. David. — fol. 95. Fegefeuer. Die Menge der Todten richtet Blicke und Hände nach oben, wo auf schwarzem Grunde drei Engel erscheinen. Ganz vorn windet sich eine grofse grüne Schlange um einen Verdammten, auf dem ein Chamäleon sizt. Eine Frau mit goldenem Schläfenputz wird von zwei grauen Schlangen umwunden; im Vorder- und Hintergrunde schlagen Flammen auf. — fol. 150. S. Michael mit Schwert und kleinem rothen Schild erschlägt den Drachen. — fol. 151. S. Petrus gekreuzigt. — fol. 152. Der Tod Johannes des Täufers. Der Leichnam des knienden Heiligen fällt mit gebundenen Händen aus der Thür. Der Henker hält in der Rechten das grofse Schwert und legt den abgeschlagenen Kopf mit der Linken auf die silberne Schüssel der Salome, welche das Gesicht abwendet. — fol. 153. S. Paulus enthauptet. — fol. 155. S. Andreas gekreuzigt. — fol. 157. S. Jacobus Major vor einem Gebäude kniend mit dem Knüppel erschlagen. — fol. 158. S. Jacobus Minor erschlagen. — fol. 159. S. Johannes Evangelista gesotten. — fol. 160. S. Thomas enthauptet. — fol. 161. S. Philippus getödtet. — fol. 162. S. Bartholomäus geschunden. — fol. 163 b. S. Mathias mit der Hellebarde erschlagen. — fol. 164 b. S. Simon und S. Judas mit Knüppeln erschlagen. — fol. 165 b. S. Matthäus vor dem Altar, auf dem ein rother Aufsatz mit goldenem Crucifixus zwischen Maria und Johannes steht, von einem Ritter mit der Lanze durchbohrt. — fol. 167. S. Lucas. — fol. 168. S. Marcus. — fol. 169. Der Schutzengel. Er steht auf blauem Grund mit Goldsternen, in weifsem Kleid mit lila Schatten, die Flügel sind innen roth, aufsen grün; in der Rechten hält er ein silbernes Schwert, in der Linken einen gelben Schild. Das reizende Köpfchen hat einen goldenen Nimbus, während die Nimben in diesen Bildern sonst vielfach roth gemalt sind. — fol. 171. S. Sebastian steht nackt mit Lendenschurz am Pfahl, vor ihm ein Schütze in rothgrünen Hosen und gelbrothem Rock, daneben der Kaiser in schwarzgoldnem Rock und weifsem Turban. — fol. 172. S. Antonius mit Buch in rothem Rock und schwarzem Mantel. — fol. 173. S. Christoph im Flusse zwischen Felsen sieht sich nach dem Kinde um, das in lila Rock und rothem fliegenden Mantel auf seinem Nacken sitzt. — fol. 174. S. Kilian als Bischof mit zwei Diaconen von denen der Eine ein Schwert hält: sent colonati, sent totuani. — fol. 175. S. Maternus als Bischof mit Buch, auf der Brust das Wappenschild des Stiftes. —

fol. 176. S. Leonhard als Abt mit Buch und Kette. — fol. 177. S. Erasmus als Bischof, hinter ihm die Haspel. — fol. 179. S. Thomas von Canterbury mit Schwert. — fol. 180. S. Sylvester als Pabst mit Buch. — fol. 181. Sent Joist als Pilger. — fol. 182. Die 10000 Märtyrer in die Dornen geworfen. — fol. 183 S. Oswald-Koninck sent Oistwalt in Fürstenhut mit Scepter und Reichsapfel. — fol. 184. S. Felix und Adauctus als Diaconen mit Schwert. — fol. 185. S. Nicolaus als Bischof. — fol. 186. S. Stephanus mit 3 Steinen. — fol. 188. S. Catharina lesend, hinter ihr das hohe Doppelrad, rechts auf der Erde der Kaiser. — fol. 189b. S. Barbara vor einer Mauer mit Thürmen auf der Erde sitzend. — fol. 191. S. Magdalena, im Baumgarten die Büchse auf dem Knie. — fol. 193. S. conigunde Ionffrau, lesend. — fol. 194. S. Dorothea mit Rosen in der Hand, im Korb, im Haar vor einer Rosenlaube. — fol. 195. S. Apollonia mit Hammer und Zahn. — fol. 196. S. Agnes in Flammen knieend. — fol. 197. XI^m meden. — fol. 198. S. Elisabeth wirft einem Bettler den Rock über. — fol. 199. S. Margaretha sitzt auf dem Drachen und hält in der Rechten ein Kreuz auf dem eine weifse Taube sitzt. — fol. 201. S. Gregor als Papst. — fol. 202. S. Ambrosius als Bischof. — fol. 203. S. Augustinus mit dem Herzen. — fol. 204. S. Hieronymus als Cardinal mit dem Löwen. — fol. 205. S. Quirinus in goldener Rüstung mit breitrandigem Hut und dem Neufser Wappen. — fol. 206. S. Cornelius als Papst mit Horn und S. Cyprian als Bischof mit Schwert. — fol. 207. S. Huprecht mit dem Hirsch auf dem Buch.

[311a] Scheibler: »Diese beiden Tafeln gehören sehr wahrscheinlich zusammen, wenn auch die Masse einen kleinen Unterschied zeigen. Die dargestellten Vorgänge entsprechen sich: in Nürnberg Verkündigung und anderseits Noli me tangere, in München Anbetung des Kindes und Emausszene. Auch die künstlerische Behandlung ist genau die selbe. — Wilh. Schmidt hat die Anbetung besprochen: Kst.-Chronik II 94«.

[312] Abgeb. Zeitschr. f. chr. K. IV Taf. XIII. Sp. 332. Besprechungen: Firmenich-Richartz (dort): wahrscheinlich aus S. Severin; Scheibler M. u. W. S. 10.

[313] Es sind wohl schon früher vlämische Maler nach Köln gekommen, wenigstens wird i. J. 1439 eine Mettele meelress, d. i. Mathilde Malerin, erwähnt, elige wyff wilne Cyeliss van Brabant. – Ein Kölner Magister Henricus Werlensis hat allerdings schon 1438 ein Bild von dem Meister von Flémalle malen lassen, aber es ist nicht gesagt, dafs er damals in Köln war. S. Firmenich-Richartz in Zeitschrift für bildende Kunst N. F. X, 1.

[314] Aehnlich ist der Tempel auf italienischen Bildern und in der Nürnberger Weltchronik. In der Fleur des histoires der Bibliothek zu Brüssel (No. 9231) aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist der Tempel ein achteckiger Kuppelbau mit Portal, ebenso in Guillaume de Tyr (No. 9045) der Tempel in der Saracenenstadt. Hier liegt wohl die Anschauung einer byzantinischen Kirche zu Grunde. Vgl. H. Brockhaus, Forschungen über Florentiner Kunstwerke S. 32.

[315] Auf einem Bilde aus dieser Zeit im Kölner Museum (No. 155) sieht man neben der h. Anna selbdritt in der Landschaft noch eine Scene: während dem Heiland der Rock ausgezogen wird, bindet ihm Maria, die von Johannes gehalten ist, ihr Kopftuch um die Lenden (panniculum capitis mei circumligavi lumbis) s. Kraus, Gesch. d. chr. Kunst II S. 310.

[316] Der Titel des Königs auf dem Brief ist mir leider unverständlich.

[317] Die Bilder waren bis vor Kurzem an den Wänden aneinandergereiht, wie sie Helias Marcaeus geordnet hatte. Ortuinus Gratius schreibt in Cod. No. 162 des Domarchivs im Jahre 1524: quis istam agonis S. virginum in parietibus singulari arte effigiatam historiam, sicut istic constat olim fuisse patratam, ordinavit: Solertia Heliae.

[318] S. Scheibler in Z. f. chr. K. V (1892) Sp. 142. Der gröfste Theil der Bilder ist in Farbendruck publicirt in La légende de Sainte Ursule par F. Kellerhoven. Texte par J. B. Dutron, hier auch No. 12, welches in der Kirche fehlt. S. 178 ist auch der gröfste Theil der Inschriften wiedergegeben. — Bei Kellerhoven ist No. 5 Taf. II, No. 6 Taf. III, No. 9 Taf. XI, No. 10 Taf. IV, No. 11 Taf. V, No. 12 Taf. VI, No. 13 Taf. VII, No. 14 Taf. VIII, No. 15 Taf. IX, No. 16 Taf. X, No. 18 Taf. XII, No. 19 Taf. XIII, No. 20 Taf. XIV, No. 21 Taf. I, No. 22 Taf. XV, No. 23 Taf. XVI, No. 24 Taf. XVII, No. 25 Taf. XVIII, No. 26 Taf. XIX, No. 27 Taf. XX, No. 28 Taf. XXI.

Van Scherven heifsen wohl nicht die Maler, sondern die Stifter. Der Familie Scherve gehörte auch die Aebtissin Petronella vom Clarenkloster an, welche der Kirche i. J. 1320 Reliquien schenkte und bald darauf die Gebeine der h. Constantia und unzähliger anderer Gefährtinnen der h. Ursula entdeckte.

[319] Ueber diese Mode Viollet-le-Duc Dictionnaire raisonné du Mobilier français VI p. 4.

[320] Sulpiz Boisserée I S. 30: ›In der ersten Zeit wurde indessen nichts sehr Bedeutendes erworben, das Merkwürdigste waren leicht behandelte Wiederholungen der drei Bilder der Stadtpatrone aus dem Bild von der Rathskapelle; diese in kleinem Mafsstab gehaltenen Tafeln hatte Bertram aufgefunden, später vertauschten wir sie an Wallraf‹. Das vierte Stück wurde also einzeln nach München verkauft.

[320a] Der Zustand dieses Bildes würde die Annahme Bergers (Beiträge für Entwicklungsgeschichte der Maltechnik II S. 249) bestätigen, wonach die Untermalung über dem Kreidegrund in Oeltempera ausgeführt ist.

[321] Abgeb. Kölner Auctions-Katalog von 1898 No. 157; gekauft von Wachtler, Berlin.

[322] Photographie bei Anselm Schmitz in Köln.

[323] S. Scheibler in Z. f. chr. K. V 1892 Sp. 134.

[323a] Vgl. S. 193 über die Beziehung der Bilder zu Weydens Werk aus S. Columba.

[324] S. Scheibler im Kölner Auctions-Katalog von 1898; Käufer wie Note 321.

[325] Ueber die Zeit von 1460 bis 1520 giebt es zwei zusammenfassende Darstellungen. Grundlegend war Ludwig Scheibler's Schrift: Die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der Kölner Malerschule von 1460 bis 1500, 64 Seiten, Bonner Dissertation vom 25. Mai 1880. (Die beiden hier fehlenden Meister dieser Zeit hat Scheibler nachträglich behandelt in seinem Aufsatz: Schongauer und der Meister des Bartholomäus [Repert. f. Kstwft VII, 1883].) — Dann erschien Ende 1894 Eduard Firmenich-Richartz' (und H. Keussen's) neue Bearbeitung von Merlo's Nachrichten von Leben und Werken Kölnischer Künstler unter dem Titel: »Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit« (beendet 1895). Sie enthält den Nachtrag: »Werke anonymer Maler« (von Sp. 1147 bis 1196). — Da diese beiden Arbeiten im Folgenden häufig zu citiren sind, so werde ich sie nur mit dem Namen der Verfasser anführen; wenn andre Aufsätze von diesen genannt werden, wird es immer besonders angegeben. — In Scheibler's Schrift ist die bis Anfang 1880 vorhandene Litteratur erschöpfend angeführt, worauf die Fachgelehrten verwiesen seien.

[325a] Die neueren Versuche von A. J. Wauters (Etudes sur Memling 1893) u. A. dies bisher als ein Hauptwerk Weydens anerkannte Triptychon als eine frühe Arbeit seines Nachfolgers Memling zu erweisen, haben bei den Sachverständigen allgemeine Ablehnung gefunden. — Es scheint, daſs die Familie Wasserfass den Fortschritt in dem Kunstgeschmack vertreten hat. Wie Gerard von dem Wasservasse um 1415 das revolutionäre Kreuzigungsbild bestellte, so hat aller Wahrscheinlichkeit nach sein Sohn Goedart, der zuletzt 1462 Bürgermeister war, das Bild Rogiers erworben, denn dessen Sohn Goddert, der 1487 und 1493 Bürgermeister war, errichtete die Capelle in S. Columba, in welcher das Bild aufbewahrt ist, bis es von Melchior Boisserée aus der Kirche entführt wurde. Und wie jener Goedart den groſsen Niederländer in Köln einführte, so hat sein Enkel Gerard der Renaissance zum Siege verholfen, indem er 1528 das Fenster in S. Peter stiftete; s. Merlo in Zeitschr. f. chr. Kunst II 1889 Sp. 76.

[325b] Da nach der Mitte des Jahrhunderts für die Bildtafeln fast nur Eichenholz verwendet wird, werde ich von jetzt an nur die Ausnahmen von der Regel angeben.

[326] s. v. Kretschmar, Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen IV 1883 S. 93. Von No. 4 an ist in den Nimben der Name des h. Hippolytus eingesetzt, offenbar weil dieser Heilige ebenfalls von Pferden geschleift ist und die letzten Schicksale des h. Georg weniger bekannt waren.

[327] s. Scheibler S. 56—7; Firmenich-Richartz Sp. 1151—2 und Z. f. chr. K. 1894 Sp. 2—3.

Von den Malern dieser Zeit sind bekannt Johann von Stockem, der 1452 mit seiner Frau Druytgin die Hälfte eines Hauses kaufte. 1457 bemalte er in Erkelenz das Altarwerk des Meisters Statius von Lüttich, wurde 1460 und 1464 zum Rathsherrn erwählt und starb 1465. Ferner Hans von Memmingen. Dieser erwarb i. J. 1453 mit seiner Frau Margarethe die beiden

Häuser zum Carbunkel und zum Alden Gryne, welche Lochner bewohnt hatte, und starb vor dem Jahre 1491. Seine Tochter Barbara heirathete den Protonotar der Stadt, Emund Frunt. Einen Oberdeutschen würden wir freilich im »Meister der Georgslegende nicht erkennen, obgleich Kämmerer (Jahrb. d. k. pr. Kunsts. XVII) bei ihm Verwandtschaft mit dem Stecher E. S. gefunden hat. Auch bei Hans Memling, der später des selben Weges gezogen ist, würde man schwerlich oberdeutsche Züge entdecken, eher kölnische.

[328] Wie fremde Vorbilder herangezogen werden, zeigt auch die illustrirte Bibelhandschrift der Berliner Bibliothek (Ms. germ. 516), welche um diese Zeit entstanden ist, s. R. Kautzsch, Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479 S. 16.

[329] L. Scheibler hat diesen Meister zuerst festgestellt (Schrift von 1880, S. 44—47). — Janitschek, G. d. d. M. 236 (»Einflufs des Marienleben-Meisters). — Firmenich-Richartz Sp. 1152—4 und Z. f. chr. K. 1894 S. 1—7 hat ihm zuerst seinen Platz vor dem Meister des Marienlebens gegeben und den Einflufs Lochners mehr hervorgehoben.

[330] Abgebildet in L'Arte IV (1901) S. 32. Merlo K. K. Taf. 41.

Das Mittelstück der »Verherrlichung«, die thronende Madonna, war herausgeschnitten. Ramboux hat das Ganze wieder zusammengesetzt und restaurirt. — Ueber die Landschaft vgl. Kämmerer, Die Landschaft in der deutschen Kunst S. 65.

[331] Abb. bei J. Helbig, Histoire de la peinture au pays de Liége p. 83. Das Bild ist seit 1891 wieder in der Kathedrale. — Die Inschrift lautet: Hic est sepult^s^ Egregi^s^ dms Petrus de Molendino legū doctor decan' et canō ecclis S. Pauli leodieñ et Sci Salvatoris Trajecteñ qui obijt anno Dñi millesimo CCCCLIX mensis mai die XXIII cui^s^ aīā requiescat in pace. — Den künstlerischen Verkehr zwischen Köln und Lüttich bezeugt eine Notiz bei Merlo, K. K. Sp. 857. I. J. 1457 bemalte der Kölner Johann van Stockum »die grote taeffel op dem hohen altair bynnen der kirchen to Ercklens, die meister Statius van Ludich gesneden hait«.

[332] Vielleicht stammt aus der Lütticher Schule ein schönes Bild des Museums Suermondt in Aachen, in welchem Scheibler eine Verwandtschaft mit dem Meister der Verherrlichung entdeckte: Gott Vater mit Tiara und Weltkugel steht zwischen den Heiligen Johannes Baptista und Augustinus, Quirinus und Andreas. Auf der Weltkugel scheint eine Rheinlandschaft dargestellt.

[333] s. Scheibler S. 46. Das Bild war früher in der Sammung K. Stein in Köln. Katalog der Kölner Ausstellung von 1876 No. 14: »Altköln. Meister um 1470, im Museum vertreten: No. 182« [Verherrlichung Mariae]. — Trotz mehrfacher Bemühung ist mir nicht gelungen das Bild zu sehen. Ich urtheile nach einer Photographie von Creifelds.

[333a] Die drei Engel zu jeder Seite sind (bis auf Kopf und Füsse) mit Federn bewachsen, wie es in oberdeutschen Stichen und Bildwerken

vorkommt, so bei Riemenschneider. Beispiele bei Kölnern sind: die h. Anna selbdritt des Stechers P. W. und das Thomasbild des Bartholomäus-Meisters.

[334] s. Th. Frimmel, Die Apocalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters S. 23. — Firmenich-Richartz 1166: »isolirte Kölner Arbeit von 1470«.

[335] Aus der Kölner Sammlung Lyversberg No. 33.

[336] s. die Karthäuserchronik bei Merlo in den Annalen des histor. Vereins f. d. Niederrhein 45 (Kunst und Kunsthandwerk im Karthäuserkloster S. 35).

[337] s. Scheibler S. 46: aus der Sammlung Zanoli (Clavé von Bouhaben) »stammen nach Angabe des Besitzers aus der Schlofskapelle von Brühl«. — Abb. und Besprechung in Z. f. chr. K. 1894 Taf. I u. II, Sp. 5—6 (Firmenich-Richartz, der besonders das Verhältnifs zu dem Bilde Rogiers aus S. Columba, jetzt in München, betont).

[338] Hier hat der Meister die Composition des Dombildes wesentlich verbessert, denn er hebt den Mohrenkönig mehr von dem Gefolge ab und stellt ihn deutlich auf der andern Seite Marias Joseph gegenüber, während dort bei Stephan nur ein Diener steht.

[339] Abgeb. in L'Arte IV (1901) S. 33.

[340] Scheibler S. 47 wollte die Tafel früher nur als Schulwerk gelten lassen, giebt sie aber jetzt dem Meister selbst; ebenso Thode und Firmenich-Richartz. Abb. Merlo K. K. Taf. 42.

[341] A. Lehmann (Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer S. 199) veröffentlicht ein Bild des Heiligen von einem Kupferstich des »Meisters von 1462« im Münchener Cabinet.

[342] Emil Jacobsen hat ein grofses Bild im Museum Poldi Pezzoli zu Mailand, Verkündigung und Heilige, (abgebildet in L'Arte IV 1901 S. 30) dem Meister der Verherrlichung zugeschrieben. — R. Stiassny (Repert. f. Kunstw. XI 1888 S. 391) hielt den Maler für einen Vorgänger des Bartholomäusmeisters und stellte das Bild an das Ende des Jahrhunderts, wogegen Firmenich-Richartz in Zeitschr. f. chr. K. 1900 Sp. 17. Ich kenne es nur aus den Reproductionen. — Scheibler (S. 46) hielt früher zwei zusammengehörige Bilder des Kölner Museums: No. 410 h. Sippe und No. 411 Kreuztragung für Werke aus der Schule des Meisters. Seitdem hat er sich überzeugt, dass sie schwäbisch sind, dem Zeitblom verwandt.

[343] Es wurde 1884 dahin abgegeben aus dem Vorrath der Berliner Galerie (No. 1243), siehe Berl. Katalog von 1883 S. 230 (Scheibler). — Firmenich-Richartz Sp. 1154 erwähnt eine Messe des h. Gregor in der Galerie zu Sigmaringen No. 22 als dem Meister verwandt. — Diesem selbst wurde von Scheibler früher zugeschrieben (S. 40): ein Triptychon mit Kreuzigung in der neuen kath. Pfarrkirche zu S. Goar; er hält es jetzt auf Grund der Photographie für Art des Hausbuch-Meisters. Franz Bock, Memling-Studien, 1900, S. 141 ff. hat die frühere Ansicht Scheiblers wieder aufgenommen und

sieht in den Werken des Meisters der Verherrlichung die Jugendarbeiten Memlings. Schon Kämmerer (Memling 1899 S. 8) hatte diese Vermuthung geäufsert, aber auch zugestanden, »dafs eine feste Brücke vom Verherrlichungs-Meister zu Memling nicht zu schlagen ist«.

[344] S. Merlo K. K. Sp. 154. Jos. Greving in Annal. d. hist. Ver. f. d. Niederrhein 69 S. 123. Von dem Hause »zum Saale« erhielt der Maler Lambert von Lüttich zwei Drittel als Leibzucht. Dieser Lambert van Luytge wohnte, wie es scheint, 1487 in der Martinstrafse und ist von 1500 bis 1506) als Maler der Stadt vielfach mit handwerksmäfsigen Aufträgen betraut.

[345] Dies Wasserfarbenbild auf Leinwand, bisher meist van der Weyden genannt, wurde zuerst von Eisenmann (in Schnaase, G. d. b. K. VIII 192) als Bouts erkannt; ebenso Scheibler und M. Friedländer (vgl. Franz Bock, Memling-Studien 122).

[346] Die Nimben in Strahlen sind wohl R. van der Weyden nachgebildet, während solche bei früheren und gleichzeitigen Kölnern nicht vorkommen.

[347] Scheibler S. 31: wahrscheinlich früher in der Samml. Schmitz, vgl. Kugler, Kl. Schr. II S. 311. — Abb. Knackfuss, Deutsche Kunstgeschichte Merlo, K. K. Taf. 37. Scheibler hat dieses Bild, das Kugler und Andere für niederländisch hielten, zuerst dem Meister des Marienlebens zugewiesen und auch trotz allen Wiederspruches an dieser Bestimmung festgehalten. Der Vergleich mit der Aufsenseite des Marienlebens in München hat mich von der Richtigkeit seiner Ansicht vollkommen überzeugt.

[347a] d. h. der Mitteltafel und der Innenseiten der Flügel. Die Reihenfolge geht von l. oben nach r. oben, dann von l. unten nach rechts unten.

[348] Scheibler S. 24. 34 (auch über Anordnung und Erhaltung). Die Bilder sind von Professor Hauser gereinigt. Sie kamen aus der Ursulakirche durch die Gebrüder Boisserée nach München. Die Londoner Tafel war im Besitz des Prinz-Gemahls Albert. — Abb: Geburt Klass. Bilderschatz No. 619. — Tempelgang Woltmann-Wörmann, G. d. M. II S. 97. — Vermählung Förster, Denkm. d. K. 7, 3. — Tempelgang, Vermählung, Verkündigung, Himmelfahrt Marias, Lithogr. von Strixner und Heindel. Goldene Pforte Janitschek, G. d. d. M. S. 234.

[349] Ueber des Meisters Verhältnifs zu Bouts und Weyden spricht eingehend Scheibler S. 17—20. Er würde jetzt den Einflufs Rogiers mit mir etwas höher anschlagen.

[350] s. Ortuinus Gratius (in Cod. 162 des Domarchivs) über die Ursulakirche: Taceo altare illud meridionale, cui ipse inservio: tabulasque ibidem septem Deiparae specialia gaudia pulcherrime pictura complectentes, adeo ut plurimis eam intuentibus ferme stupori sit et miraculo. — Allerdings ist die Bezeichnung: die sieben Freuden Marias nicht zutreffend.

[351] Seit 1890, früher bei Freifrau von Geyr in Unkel s. Scheibler S. 36; vorher Sammlung Lyversberg; s. Kugler Kl. Schr. II 303: Monogramm des Stifters, Hausmarke zwischen h und r; vgl. Firmenich-Richartz Sp. 1158.

[352] s. Scheibler S. 28. Anfang dieses Jahrhunderts verkauft, aber von Görres, der es eine Zeitlang in Coblenz bei sich hatte und es in Düsseldorf gut restauriren liefs, wiedergeschenkt. Kugler Kl. Schr. II S. 304: »wieder jene quasi-geistreichen Pferdeköpfe«. Das Bild hat gelitten.

[353] Beim Rektor des Collegio del Patriarca; s. H. v. Tschudi, Rep. f. Kstw. XVII 287.

[354] Früher Samml. Zanoli (Clavé von Bouhaben) in Köln; s. Scheibler S. 32; Kugler, Kl. Schr. II 304.

[355] Abgeb. in Z. f. bild. K. N. F. X 1898/99 S. 140.

[356] Abgeb. in Z. f. chr. K. II 1889 Taf. IV.

[357] s. Scheibler S. 32. Kugler, Kl. Schr. II S. 305: Samml. Dr. Kerp.

[358] Früher Samml. Zanoli (Clavé-Bouhaben) in Köln, s. Scheibler S. 32.

[359] Auf andern Bildern ist dargestellt, wie die Statue der h. Jungfrau in S. Vorles zu Châtillon dem heiligen Abt die Gnade erweist in dem Augenblick, als er die Worte des Ave Maria spricht: monstra te esse matrem. — Auf einem Gemälde der Sammlung Dormagen drückt das Kind mit beiden Händen die Brust der Mutter.

[360] »Et avait le visaigne a veoir la dicte Image magre et contemplatif«; s. Vacandard, Leben des h. Bernhard von Clairvaux übers. v. M. Sierp II S. 600. — Es ist nicht unmöglich, dafs dem Kölner Maler ein Bild des Heiligen bekannt gewesen, aber der Umrifs des Gesichtes und der fehlende Bart stimmen nicht mit der Ueberlieferung von Clairvaux.

[361] S. Vacandard, Leben d. h. B. v. C. I S. 566.

[362] s. Scheibler S. 40: »in den zwanziger Jahren schlecht restaurirt, dann aber, nach einem Sturze, von Andreas Müller 1851 wieder in guten Zustand gebracht. — Gute Werkstattarbeit«. Kugler, Kl. Schr. II S. 302: »Auf einem gothischen vergoldeten Altarkelch der Kirche findet sich die Namensinschrift Teilmann Joill«. Janitschek, Gesch. d. d. Mal. 234: vom Meister selbst; Firmenich-Richartz Sp. 1167: von verschiedenen Händen, worunter auch der Meister der Lyversberger Passion.

[363] L. Scheibler hat die Bedeutung dieses Künstlers zuerst klargestellt in Erweiterung von Kugler's Forschungen von 1841 (s. die Schrift von 1880 S. 21—2) und die Werke seiner Hand von den Arbeiten der Schule gesondert. Die Boisserée hatten ihn in ihrer willkürlichen Art Israel von Meckenen genannt, angeblich nach einem Stich dieses Meisters, der den Tod Marias darstellt. Später wurde er meist nach der Lyversberger Passion benannt (von Förster nach den Londoner Bildern Meister von Werden), s. Scheibler S. 20—25 und Firmenich-Richartz 1154, 1170. Janitschek führte den Namen Meister des Marienlebens ein, den dann auch Scheibler billigte.

[364] Im Agneskloster zu Zwolle bewahrte man eine von Thomas a Kempis verfertigte Abschrift der Bibel, ein Mefsbuch und einige Werke des h. Bernhard. Das Andenken an den h. Abt von Clairvaux mufste auch in Köln besonders lebendig sein, denn das zweite Buch des liber miraculorum ist an den Clerus von Köln gerichtet zur Erinnerung an die Wunder, welche der

Heilige auf seiner Reise nach Lüttich während eines dreitägigen Aufenthaltes hier gewirkt hatte.

[365] Nicolaus Cusanus ist nicht nach dem Leben gezeichnet. Er war in Köln 1452 und das Bildnifs auf seinem Grabe in Rom zeigt eine andere Gesichtsbildung.

[366] Früher Samml. Solly, s. Scheibler S. 28. — Abgeb. in Die Gemäldegalerie d. k. Museen zu Berlin. Die deutsche Schule S. 5: »Die sechs Söhne und drei Töchter, die in den Kölner Bildern sichtbar sind, bei uns aber nicht, hatten ihren Platz vielleicht auf den nicht bekannten Flügeln unserer fast quadratischen Tafel«. (Friedländer.)

[367] Vom Jahre 1757, s. E. Weyden im Domblatt 1845 No. 12.

[368] s. Scheibler, Zeitschr. f. chr. K. V Sp. 135; Schrift von 1880: S. 32.

[369] Katalog: Schulbild., Scheibler S. 35: eigenhändig; Firmenich-Richartz Sp. 1168: steht der Art des Meisters nahe.

[370] Firmenich-Richartz Sp. 1168: »tüchtiges Werk [aber nicht er selbst]; stammt aus Schleiden in der Eifel«. Aus dem Vorrath der Berliner Galerie No. 1236 (als Westfäl. Schule 15. Jh.).

[371] Die Verbindung mit No. 2 ist willkürlich.

[372] Die beiden Bilder hingen in der Columbakirche bei dem Altar der h. Barbara. Johannes Hulshut von Mecheln war i. J. 1468 Rector der Universität und starb 1475. Sein Porträt war in oedeo der Kirche aufgestellt; eine Copie im Pfarrhause; s. Greving in Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst. XVIII No. 2. 3. Sp. 32.

[373] Katalog von 1893: Werkstatt; dagegen Scheibler S. 35 und Firmenich-Richartz Sp. 1162: eigenhändig.

[374] s. L. Kämmerer in Jahrb. d. k. preuss. Kunsts. XVII S. 153: »Der Umstand, dafs Ruprecht von Baden hier bereits als Erzbischof von Köln figurirt, macht die Entstehung des Kartenspiels in Köln wahrscheinlich, da im übrigen Deutschland der neugewählte Kurfürst erst nach der am 25. Mai 1464 erfolgten päpstlichen Bestätigung anerkannt wurde. Nun wissen wir, dafs die unglücklichen politischen Verhältnisse in Mainz nach der Eroberung der Stadt durch Adolf von Nassau 1462 zahlreiche Künstler und Kunsthandwerker aus dem Erzbisthum vertrieben. So siedelte der clericus dioecesis Moguntinensis Ulrich Zell, wahrscheinlich ein Gehülfe Peter Schöffers, um diese Zeit nach Köln über, wo er 1466 die erste Druckerei eröffnete. Mit ihm mögen Miniaturmaler und Kupferstecher rheinabwärts gezogen sein«. — Auf die Uebereinstimmung in der Zeichung des Bären machte Herr Bösch in Nürnberg aufmerksam.

[374a] Lithographie von Strixner.

[375] Katalog von 1893: Werkstatt; Scheibler S. 42: »dem Meister nahe stehend«; nach späterer Besichtigung: von ihm selbst. Ebenso Janitschek, G. d. d. M. 235 und Firmenich-Richartz Sp. 1163.

[376] Scheibler S. 34. Ueber die Erhaltung: Hotho, Malerschule H. v. Eycks II. 45.

[376a] Die Hausmarke des Mannes ist die der Kölner Patrizierfamilie Rinck, daneben OT.

[377] Katalog und Firmenich-Richartz 1168: Schule; Scheibler S. 35: eigenhändig.

[378] s. Woermanns Verzeichnifs dieser Galerie; früher in Schleifsheim.

[379] Früher in der Sammlung Neven; s. vorgenanntes Verzeichnifs.

[380] Scheibler S. 32 und Firmenich-Richartz Sp. 1159: eigenhändig. — Wenn das Bild noch in der Werkstatt des Meisters entstanden ist, so gehört es doch in die späteste Zeit.

[381] s. L. Gisbertz in den Beiträgen zur Geschichte des Stiftes Werden VII S. 70 ff. — Abbildungen ebendort Taf. III—VI. Ueber Försters Benennung »Meister von Werden« s. Scheibler S. 22. Die Bilder kamen nach England aus der Sammlung Krüger in Minden.

[381a] Nach Mittheilung von Dr. Firmenich-Richartz an Scheibler.

[382] Früher in einer (älteren) Sammlung Beissel zu Aachen. Bisher nirgends erwähnt; auch von Scheibler dem Meister selbst zugesprochen.

[383] Diese Tafel wird auch von Scheibler S. 36 als echt anerkannt, von Firmenich-Richartz Sp. 1170 jedoch nicht; Katalog von 1893: Art.

[384] Scheibler S. 29: »aus Sammlung Escallier — wahrscheinlich ausgeführte Studien nach der Natur«. — Die Erinnerung an diese Composition liegt auch einem Bilde aus der Schule des Sippenmeisters in der Münchener Pinakothek (No. 64) zu Grunde. Hinzugefügt sind die beiden Schächer und im Hintergrunde eine grofse Berg- und Seelandschaft.

[385] Abb. in Merlo, K. K., Taf. 38. — s. Scheibler S. 29 und Firmenich-Richartz S. 1160. — Ueber die Herkunft s. Boisserée I, 103. — Die wissenschaftliche Bedeutung der Theologen: Prantl, Logik IV 224.

[385a] Merlo, K. K. s. v. und Jos. Greving in den Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein 69 S. 119. 122.

[386] s. Scheibler S. 19.

[387] Scheibler S. 38: aus der Karthause (wo die Bilder nach Firmenich-Richartz, Sp. 1165, einen Altar im Kloster-Umgang schmückten), dann im Besitz des Kölner Stadtrathes J. J. Lyversberg († 1834), später des Landgerichtsraths Baumeister. Auf No. 149 im Phantasiewappen des Pilatus mit hebräischen Buchstaben und über der Thür die Inschrift A. S. K. T. — Abb. der Gefangennahme bei Schnaase, G. d. b. K. VIII 359. Kämmerer (Jahrb. d. k. pr. Kunsts. XVII) findet Verwandtschaft mit den Stichen des Meisters E. S. — Ueber das Verhältnifs zum Meister des Marienlebens: Scheibler S. 39 Mitte; Janitschek G. d. d. Mal. 236; Firmenich-Richartz 1166 Mitte.

[388] Beachtenswerth ist, dafs auch ein Kölner i. J. 1472 in die Malerzunft zu Brügge aufgenommen wurde: Claeijs Heinderics van Keerstbach oder Keisbac lebte dort noch 1477. Da er nicht im Todtenregister erwähnt wird, ist er vielleicht nach Köln zurückgekehrt (s. Organ für chr. Kunst XVI S. 54). Hier wohnte i. J. 1492 ein Maler Clais in der Martinstrafse (s. Greving l. c. S. 119). Im J. 1507 wird ein Maler Clais von der Stadt beschäftigt.

389 s. Scheibler, S. 36, der beide Bilder dem Meister des Marienlebens zuschreibt; nach den Katalogen und Firmenich-Richartz (1169 und 1162): das zweite eigenhändig, das erste nicht.

390 M. Friedländer, Text zum Berl. Galeriewerk, Deutsche Schulen S. 5: um 1480, von einem sonst nicht bekannten unmittelbaren Nachfolger des Meisters.

391 Abgeb. in Z. f. chr. K. VIII 1895 Taf. VIII. Ehemals in den Kölner Sammlungen Weyer, Ruhl und Nelles. — Th. Levin, Kunstchronik 22, 435; Firmenich-Richartz Sp. 1167; Scheibler im Katalog der Auktion Nelles (1895) S. 13: vielleicht ein frühes Werk des Sippenmeisters.

392 s. Lübke, Deutsch. Kunstblatt 1855 S. 167.

392a Scheibler S. 36: eigenhändig; Firmenich-Richartz Sp. 1169: treffliche Werkstattsarbeit. — Lithogr. von Strixner.

393 Ehemals Sammlung Weyer, Köln.

394 Ehem. Samml. Weyer.

395 Scheibler S. 37: »von einem treuen, aber mäſsigen Schüler«.

395a Früher in der Sammlung Neven zu Köln, s. Auctionskat. von 1879 mit Photogr. — Scheibler S. 41 (damals in Mülheim): gutes Werstattbild.

396 Mir nur aus einer guten Photographie bekannt; hiernach als tüchtiges Schulwerk anzusehen, das wegen der eigenartigen Darstellung bemerkenswerth ist.

397 Tempelgang und Verkündigung abgeb. in Z. f. chr. K. II (1889) Taf. XVIII; III (1890) Taf. IV (Schnütgen); ehemals Sammlung Schmitz.

398 Firmenich-Richartz Sp. 1165: »erinnert in den Köpfen schon an die Art des Meisters der h. Sippe«.

399 Siehe vorige Note (nach Keussen).

400 Scheibler S. 38: »Derbes Schulwerk«.

401 Scheibler S. 42: »Derbes Schulbild«; Kunstdenkm. d. Rheinprovinz Bd. 4 II 101 (Polaczek), mit Lichtdruck.

402 Scheibler S. 42; Lehfeldt, Kunstdenkm. d. Reg.-Bez. Coblenz S. 93; Firmenich-Richartz Sp. 1169.

403 s. J. J. Merlo in Annalen des histor. Vereins für den Niederrhein XLV; L. Arntz, Z. f. chr. K. 1894, Sp. 13.

404 Aus der Sammlung Lyversberg No. 48.

405 s. Firmenich-Richartz in Merlo Sp. 1164.

406 Fälschlich dem Meister des Marienlebens werden zugeschrieben: Augsburg, Galerie, Crucifixus und Heilige, von Scheibler S. 28; nach späterer Besichtigung hält dieser das Bild für westfälisch, in Art des Liesborner Meisters. — Brüssel, Galerie, Geiſselung; Himmelfahrt (No. 127), vom Katalog dem Kölner gegeben, ist jedoch oberdeutsch, in der Art F. Herlen's (nach neuerer Besichtigung von Scheibler; vgl. dessen Schrift von 1880 S. 44).

407 Wolfgang Müller von Königswinter hat im Katalog des Kölner Museums (1862 und 1864) das Triptychon mit der Legende des h. Sebastian,

die Beweinung und das Gartenbild mit den hh. Barbara und Dorothea dem »Meister der h. Sippe« zugeschrieben und auf die Glasfenster im Dom hingewiesen nach dem Vorgange von Passavant (in Schorns Kunstblatt 1833, S. 48), dann auch die »Verherrlichung Mariä« der Grafen von Neuenahr hinzugezogen. — Der spätere Bearbeiter des Katalogs hat diesen Zusammenhang nicht beachtet. Dann hat L. Scheibler zuerst die Werke dieses Meisters in gröfserer Anzahl zusammengestellt im Rep. f. Kw. VII (1883) S. 57—8. Die ersten eingehenden Besprechungen des Meisters rühren her von Firmenich-Richartz: in Z. f. chr. K. VI 1893 Sp. 321—38 und in Köln. Kstl. Sp. 1171—9.

[408] Früher in der Sammlung Ramboux, Köln. Scheibler l. c. nannte das Bild »das alterthümlichste und frühst datirte Werk des Meisters«, Firmenich-Richartz erwähnte die »ziemlich derbe und flüchtige Ausführung«.

[409] Das Bild kam aus der Sammlung Lyversberg (No. 34 »Kölnisch«) in die Sammlung Becker zu Köln, dann zu Herrn Hörster in Frankfurt. (Hier sah es Schnaase, vgl. Gesch. der bild. K. VI S. 418). Später war es zu Paris in den Sammlungen Spitzer, Beurnonville (Auction Mai 1881), Tollin (Auction 1889). — Schon Paul Leprieur (in der Chronique des Arts 1889 S. 299—300) stellt es zu den vorher erwähnten Bildern im germanischen Museum: »C'est la même harmonie générale des teintes, le même rouge qui commence à tourner en brique, le même faire un peu mou, pâle et comme évaporé des chairs, le même type de Vierge, les mêmes anges en très grand nombre, le même arrangement des apparitions célestes, un art traditionnel en un mot, qui se maintient à une date tardive. Ajoutons (car ce ne peut être un hasard) que la Vierge porte partout le même costume, dans le panneau de la collection Tollin comme dans ceux du Musée de Nuremberg: robe de brocart à fleurs vert et or, manteau d'un bleu gris éteint«. — Leprieur sagt betreffs des Malers, es sei ein von Lochner und dem Marienleben-Meister beeinflufster jüngerer Kölner um 1480, aus der Zeit des Sippen- und des Bartholomäus-Meisters. Die Nürnberger Bilder, die er kurz vor der eingehenden Besprechung der Pariser Tafel gesehen, trugen damals noch die ungenaue Bezeichnung: Schule des Marienleben-Meisters. — Scheibler sieht in der gesammten Innenseite eine Darstellung der sieben Freuden Marias und erklärt die ungewöhnliche Anordnung dadurch, dass hier sieben Bilder zugleich sichtbar sein sollten. Er war auf die Pariser Tafel aufmerksam gemacht durch Firmenich-Richartz, der darin ein frühes Werk des Sippenmeisters erkannt hatte. Ich beurtheile diese nur nach der Photographie im Katalog der Sammlung Beurnonville.

[410] s. Scheibler, Repert. VII S. 58 sagt über die Flügeltafeln: vielleicht frühe Werke des Sippenmeisters (Vorder- und Rückseiten von derselben Hand). — Firmenich-Richartz in Z. f. chr. K. VI 1893 Sp. 321: »Eine seiner früheren Arbeiten, die Geburt Christi in Schleifsheim No. 2, bildet mit den Flügelgemälden aus der Schule des Meisters des Marienlebens ein Altärchen und ich möchte auch den Sippenmeister selbst direct als einen Nachfolger dieses seit ca. 1460 tonangebenden Kölnischen Malers bezeichnen«;

vgl. Köln. K. Sp. 1177. Aber die Tafel ist zu schmal für ein Mittelstück und gehört zu Nürnberg No. 32. Dieses heifst Sp. 1179: »Art des Sippenmeisters, ziemlich früh«.

411 An ihrem Gürtel steht E † V.

412 Das Mittelstück war zu Anfang des 18. Jahrh. beim Generallieutenant Rühle von Lilienstern, dann beim Minister von Schleinitz, dann in der Kölner Sammlung Weyer (No. 173 als Aldegrever wegen des A in der Fahne); von dort kam es 1862 nach Brüssel. — Die Flügel waren in der Sammlung Lyversberg (Auctionskatalog No. 29—32) und kamen durch Erbschaft an Hörster in Frankfurt, Wittwe Baumeister in Köln, Dr. W. Virnich in Bonn; von dessen Wittwe wurden sie dem Jesuiten-Collegium zu Valkenburg bei Maastricht geschenkt.

413 »Signirt: A«, Firmenich-Richartz Sp. 1174. — Auch auf der Kreuzigung zu Brüssel ist ein A angebracht in einer Fahne l. vom Kreuz des guten Schächers.

414 s. Justi in Jahrb. d. pr. Kslgn X S. 140.

415 Gewifs hat dieser Maler auch vlämische Meister gekannt. Scheibler denkt namentlich an Memling. Firmenich-Richartz (Merlo Sp. 1171): »Anschlufs an Gerard David und die Antwerpener«.

416 Die Grabschrift bei Gelenius, de adm. p. 544. Dafs unser Bild hier angebracht war, bestätigt die Notiz: in altaribus pictoriae artis commendatione visendis, depicti sunt in vestibus heraldicis, id est exprimentibus arma gentilicia, diversi illustres heroes et heroinae ex gentibus Comitum de Nova Ara de Salm, de Limborg etc. — Abb. in Zeitschr. f. christl. K. VI 1893 Taf. VIII wo auch nähere Nachrichten über die Stifter (Sp. 324) von Firmenich-Richartz.

417 s. L. Kaemmerer, Hubert und Jan van Eyck S. 64.

418 Photographie von Schöningh in Münster, wonach meine Besprechung. — Ueber den Elephanten s. Ennen, Gesch. d. St. Köln III S. 920.

419 Abgeb. Klassischer Bilderschatz No. 499.

420 Abb. in Zeitschr. f. christl. K. VI 1893 Taf. IX.

421 Seit dem Jahre 1409 hielt die Bruderschaft ihre Uebungen auf dem Schützenhof am Neumarkt. Im J. 1502 trugen die Kölner auf dem Coblenzer Schützenfeste den ersten Preis davon; s. Ennen, Gesch. d. St. Köln III S. 933.

422 s. Firmenich-Richartz in Z. f. chr. K. 1893 S. 328: Der greise Mann vor dem h. Leodegar ist Johannes Hackeney. »Hinter ihm knieen seine Neffen und sonstige Verwandte, darunter drei Mönche. Ihm gegenüber . . . Frau Styngen Hackeney und die Nichten ihres Gatten, die Franciscanerinnen Elisabeth im Achatiuskloster, die Benedictinerinnen Benedicta in Nonnenwerth und Maria vom Kloster Weyer (damals in S. Cäcilien in Köln). Das junge Mädchen zwischen den Klosterfrauen stellt wohl Nesgyn, die einzige Tochter Johanns dar, welche 1532 als Wittwe des Johann Frydach genannt wird«. Auf der Innenseite kniet Nicasius und seine Gemahlin Christina Hardenrath (verheirathet c. 1500). — Es fehlt das Familienwappen, das vom

Kaiser Maximilian den Brüdern Nicasius und Georg verliehen wurde. Sp. 329: »Dies Ereignis ging aber jedenfalls dem Jahre 1504 zuvor, in welchem Nicasius als Kgl. Röm. Majestät Rath und Präfect von Wildenstein etc. genannt wird. Merlo berichtet von einer silbernen Denkmünze aus dem Jahre 1500, welche auf der Aversseite das Bildnifs Maximilians zeigt, deren Revers aber das Wappen der Hackeney ziert, mit der Umschrift Casius Rechenmaister 1500«. Sp. 327: »Die Goldschmiedbruderschaft hatte ihre Versammlungsstätte im Achatiuskloster an der Marcellenstrasse, der Sippenaltar stammt aber aus der Dominicanerkirche, in welche nachweislich bei Aufhebung des benachbarten Achatiusklosters 1582 viele Gegenstände von dort überführt wurden«.

[423] Scheibler: eigenhändig.

[424] Scheibler erklärt das Bild für ein eigenhändiges sehr frühes Werk des Meisters.

[425] Firmenich-Richartz Sp. 1178: Wappen der Kölner Patrizierfamilie Hertmanni. Nach Scheibler wohl eigenhändig. - Der Centralbau nach Rogiers Dreikönigsbild aus S. Columba.

[426] 1893 mit dem Nachlafs des Malers Bourel in Köln verkauft s. Firmenich-Richartz Sp. 338.

[427] Wie der Meister von den Westphalen geschätzt wurde, zeigt eine Kreuzigung der Dünwegge in der Münchener Pinakothek (No. 63), auf dem die beiden Reiter ihm entlehnt sind, während die Magdalena die heilige Jungfrau von der Kreuzabnahme des Meisters des Marienlebens wiederholt.

[428] s. Firmenich-Richartz Sp. 1176 und Z. f. chr. K. 1893, Sp. 336. — Die Bilder stammen aus der Sammlung Boisserée; sie sind lithographirt von Strixner, Bergmann und Heindel.

[429] Der Ausdruck findet sich in einem Kölner Rathsbeschlufs vom 13. Juni 1537: Glasevynster zo Antwerpen. Beiden Herren Stynmeistern befeill gethain, mit den Herren Rentmeisteren zu Raitschlagen und Sich zu besprechen up Einen patroen van Einer glass vynsteren So man zu Antwerpen jn unsser liever Frauwen kirche glychs anderen Nationen geven werde, s. Merlo in Jahrbücher des V. v. Alterthumsfr. i. R. 1877 S. 95. — Die übrige Literatur über diese Domfenster citirt Firmenich-Richartz, Z. f. chr. K. 1893, 333 Note 10.

[430] E. Weyden, Die neuen Glasgemälde im Dome zu Köln S. 62 nennt die Heiligen: Georg, Reinold, Gereon, Mauritius, ebenso Eltester im Organ f. chr. K. 1855 S. 276: »Die vier Schutzpatrone der Stadt Köln«, und Firmenich-Richartz Sp. 1177. Aber Reinhold war Mönch und den Adler führt Mauritius. — Mohr, Die Kirchen von Köln S. 142 nennt Georg, Martin, Gereon und Arnold, ohne Begründung.

[431] s. Merlo Bonner Jahrb. XLI S. 94. — Ennen, Gesch. d. Stadt Köln III S. 1025 (wo eine Reihe von Malernamen angeführt sind, welche in Merlos Werk fehlen). Der Stadtmaler bekommt 8 Ellen zweifarbiges Tuch zur Kleidung, s. Stein, Acten II S. 438.

432 s. Merlo in Bonner Jahrb. LX (1877) S. 89. — Ein merkwürdiges Zusammentreffen möchte ich nicht verschweigen. Goedart Butgyn vermiethete sein Haus zum Saale i. J. 1487 an Clais von Andernach. Ein Maler Clais wohnte i. J. 1492 in der Martinsstrafse zur Miethe (s. Greving Annal. d. hist. Ver. f. d. N. 69 S. 119). Wenn dies der Sippenmeister wäre und Goedart Butgyn der Meister der Verherrlichung, so hätte der Meister an den Schüler vermiethet.

433 Hier ist wieder Weydens Bild aus S. Columba benutzt, wenigstens bei Maria, Kind und altem König, frei beim Mohrenkönig und dem ihm das Gefäfs reichenden Diener.

434 Daher Gelenius, de admir. p. 50 für ihn den Vers

Hermannus cur Pacificus, quia bella repressit,
Et templis Ubiis plurima dona dedit.

435 Mohr nennt den Heiligen Mauritius, Firmenich-Richartz Gereon, aber diese Beiden führen ein anderes Wappen. S. Sebastian hat die selbe Fahne in der Hardenraths-Capelle in S. Maria im Capitol, ebenso die Schutzpatrone des Bürgermeisters Arnold von Brauweiler (Kölner Museum No. 277) und eines jungen Geistlichen in München (Pinakothek No. 77); Weyden und Eltester haben die richtige Benennung.

436 Wir fanden den Elephanten schon auf einem Bilde des Sippenmeisters (s. S. 242). Die Zeichnung des Thieres wird in den Malerwerkstätten erhalten sein. — Auf den Aufsenseiten der Schrankthüren: grofse Heiligenfiguren; vgl. Scheibler S. 37 (eigenthümlicher Schüler des Marienleben-Meisters).

437 Im J. 1489 ertheilte Kaiser Friedrich III. der medicinischen Facultät die Erlaubnifs jährlich zwei Leichen von Hingerichteten aufzuschneiden und zu besichtigen. Ennen, G. d. St. K. III S. 879. Die Maler konnten hiervon schwerlich Nutzen ziehen.

438 Ueber den »Meister des h. Bartholomäus« vgl. Scheibler im Rep. f. Kstw. VII 1883 S. 45—59; H. Thode in Z. f. chr. K. I 1888 S. 374 und Aula 1895 S. 282; Janitschek G. d. d. M. 1889, 512—4; Firmenich-Richartz Sp. 1179—88 und Z. f. chr. K. 1899 Sp. 261—74 und 1900 Sp. 7—18. Die Litteratur bis Ende 1882 ist angeführt in Scheiblers Aufsatz S. 47 Note und bei Firmenich-Richartz Sp. 1188.

439 Abgeb. Z. f. chr. K. XII 1899 Taf. VIII; dazu Firmenich-Richartz XIII Sp. 8—9. — Hofrath Gröbbels in Sigmaringen hat mich auf Schongauers Stich freundlichst hingewiesen.

440 s. Scheibler a. a. O. S. 46.

441 Ein anderes Bild der schwäbischen Schule, die Anbetung der Könige von Martin Schwarz von Rothenburg im Germanischen Museum, hat sich dem Stich Schongauers noch enger angeschlossen, allerdings nur in den Hauptpersonen.

442 Früher Sammlung Weyer in Köln.

443 Firmenich-Richartz (Z. f. chr. K. XII 1899 Sp. 272) will das Vorbild der knieenden Maria auf einem niederländischen Bilde in der Galerie

zu Brüssel (No. 31) erkennen, aber diese Gestalt konnte dem Maler auch durch die Schule Schongauers vermittelt werden. Man vergleiche z. B. das Gemälde der ehemaligen Sammlung Colbanchini (Katalog No. 60 Tav. 6), auf welchem auch Joseph mit dem Licht ganz ähnlich gezeichnet ist.

[444] Das Bild ist erst seit 1881 der Kunstgeschichte bekannt, als es von Oskar Hainauer in der Pariser Auktion Beurnonville (Kat. No. 350) angekauft wurde. Dort hiess es »Lucas van Leyden«. Vgl. Eisenmann (Rep. f. K. VI 252), Bode (Jahrb. d. preuss. Kslgn. 4, 131), Scheibler (Rep. VI 55—6), Firmenich-Richartz (Z. f. chr. K. 1899, 272—3).

[445] s. Hymans, Chr. des arts 1896 No. 21; Repert. f. K. 1896 S. 314; M. J. Friedländer, Berl. Ren. Ausstlg. 1899 S. 28; Firmenich-Richartz l. c. Sp. 9. Die beiden Letzteren und Scheibler halten das Bild für ein Jugendwerk des Meisters.

Scheibler hält auch ein Bild des Kölner Museums (No. 425 H. 0,57 B. 0,35), auf welchem die Jungfrau M a r i a d e m h. B e r n a r d die Milch zuspritzt, für ein Jugendwerk des Meisters; vgl. Firmenich-Richartz l. c. Sp. 271, in Merlo Sp. 1186, — vermuthungsweise auch eine V e r k ü n d i g u n g desselben Museums (No. 182, Leinwand H. 1,78 B. 1,73) vgl. Firmenich-Richartz Sp. 1188.

[446] s. Thausing, Dürer II S. 23. Dürer schreibt an Jacob Heller, der mit einer Kölnerin verheirathet war: »(Die Tafel) ist auch mit den besten Farben gemacht, die ich nur habe bekommen können. Sie ist mit gutem Ultramarin unter-, über- und aufgemalt, etwa fünf oder sechsmal, und da sie schon fertig war, habe ich sie nachher noch zwiefach übermalt, auf dafs sie lange Zeit dauere. Ich weifs, wenn ihr sie sauber haltet, dafs sie 500 Jahre sauber und frisch sein wird, denn sie ist nicht gemacht, wie man sonst zu machen pflegt«. Allerdings klagt Dürer auch, dafs das fleifsige Kläubeln« nicht von Statten geht und er verschwört sich noch ein Bild mit so viel Mühe und Arbeit zu machen, denn er müfste darob ein Bettler werden. Jedenfalls beweist die trotz des wiederholten Auftrags verhältnifsmäfsig dünne Farbenschicht, dafs diese Bilder in Tempera ausgeführt sind. Vgl. Berger, Beiträge II S. 251.

[447] Merlo, K. K. Sp. 164 bezieht die Marke ohne Grund auf einen Laienbruder Johannes de Argentina, der i. J. 1485 »deputavit 105 aureos pro picturis tabularum duorum altarium in odaeo«. Die Marke gehört dem Hause Rinck.

[448] s. Merlo, Annalen des histor. Vereins für den Niederrhein XLV.

[449] Erzbischof Hermann war auch an der schon erwähnten Stiftung der 11 Gemälde in der Capelle des h. Bruno (S. 231) betheiligt. Vielleicht bezieht sich hierauf die Notiz, die unmittelbar darauf folgt: Pridie palmarum Hermannus archiantistes, sumpto nobiscum prandio, solvit pro pictura tabulae suo nomine in ambitu minori positae 23 aureos. — Die Lyversbergische Passion war für die Karthause gemalt, ebenso das erste und das letzte Bild des Sippenmeisters. Auch die Münchener Beweinung (No. 60—62) vom

sogen. »Meister von Frankfurt« stammt aus diesem Kloster. Vgl. Weizsäcker in Z. für chr. K. X 1897 Sp. 14.

[450] Analecta ad conscribendum chronicon domus S. Barbarae V. et M. intra Coloniam Agrippinam Compilata ab Adum Vbli Patre ac Dno Micaaele Mörckens presbytero ac. dictae domus Seniore etc.

Descripta Fideli manu ex Autographo a me F. Francisco Engels eiusdem domus Sacerdote [im städtischen Archiv zu Köln].

8 Febr. obiit Nob. D. Petrus Rinck I. U. Dtor patritius Coloniensis maximus benefactor noster quondam hujus Ds novitius propter infirmitates fere continuas exire persuasus cum habitu minime exuit animum benevolum, et erga nos maxime beneficum imo pro se in perpetuum substituit alium Deo serviturum dum 1465 fundavit cellam F: et praeter Capitulum ambitum minorem et Ozale sive Odaeum in medio templi, quae vivens construxit, et duobus calicibus totidemque vestimentis sacerdotalibus donavit, etiam moriens ex ultimo voluntatis suae testamento legavit 200 florenos communes, medietatem capellae suae, tabulam pro Ara S. Crucis supra Ozale ; nam paulo ante obitum alteram similem pro Ara S. Thomae Apostoli 250 aureis aestimatam | item antipendium pro summo altari valoris 10 aureorum Hierothecam argenteam cum reliquiis 120 aureorum et altero anno ex mente ipsius fieri curavimus duas ampullas argenteas inauratas ponderis 4 marcarum minus 4 Lotonibus valoris 35 aureorum. NB. has confectas ex supra nominatis 200 florenis haec haec ex coniectura. Sepultus est autem ante Caplum in introitu ostii num fuerit sacerdos hactenus nondum rescivi est autem probabile quod capellae suae medietatem nobis donavit, imo supra Ianuam vestiarii depictus existit cum fratre in habitu saeculari, ipse vero uti puto in habitu ecclesiastico.

In dem Testamente Rincks (im Staatsarchiv zu Düsseldorf) vom 5. Mai 1500 wird das Bild für den Kreuzaltar allerdings nicht erwähnt, aber den Treuhändern Vollmacht gegeben die Ausstattung der Capelle Rincks, Mefsbücher, Breviere, Gebetbücher, Bilder, Geräthe zur einen Hälfte an die Karthäuser, zur andern an S. Columba zu geben. Das zweite Bild war also angefangen, nachdem das erste vollendet war, nämlich kurz vor dem Tode Rincks und dann von den Testamentsvollstreckern übergeben. Die Angaben der Analecta sind in diesem Falle ganz zuverlässig, denn sie rühren nach dem »curavimus« von einem Zeitgenossen her; die Schlufsbemerkung ist von Mörckens beigefügt.

Nach der von Merlo (in den Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein Bd. XLV) publicirten Chronologia Carthusiae Coloniensis (zum Jahre 1481) war der Altar zur Linken geweiht in honorem ss. triados, deiparae virginis, s. Thomae apostoli, specialis patronis, s. Ioannis evangel., s. Hypoliti mart., ss. Hieronymi, Ambrosii, Aegidii confessorum, ss. Helenae reginae, Mariae Magdalenae, Mariae Aegyptiacae, Afrae, Symphorosae ac Felicitatis. Der Maler hat also die hh. Aegidius und Maria Egyptiaca sehr geschickt benutzt um Landschaften anzubringen.

[451] Nach der oben citirten Chronologia war der Altar zur Rechten geweiht: in honorem ss. trinitatis, gloriosae virginis Mariae, exaltationis sanctae crucis, specialis patronae, s. Ioannis Baptistae, s. Andreae apostoli, ss. Vincentii, Quintini et Viti martyrum, ss. Caeciliae, Agnetis, Eufemiae ac Dorotheae virginum.

Als das Karthäuserkloster i. J. 1794 von den Franzosen zu einem Militärlazareth eingerichtet wurde, wurden die beiden Altarwerke von den Mönchen mitgenommen und kamen in die Sammlung des Stadtraths Jacob Lyversberg. Das Bild vom Thomas-Altar wurde durch Banquier Carl Stein von den Lyversbergschen Erben erworben und 1868 der Stadt vermacht, das Bild vom Kreuzaltar 1862 für das Kölner Museum gekauft.

[452] Die schwarze Schraffirung auf Goldgrund kommt auf schwäbischen Bildern öfter vor, wie mir von Heinrich Weizsäcker bestätigt wird. Ueber den Einflufs der Holzarbeiten auf die Malerei s. R. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte S. 169.

[453] Hans von Memmingen wird 1453 zuerst erwähnt und ist 1491 schon gestorben. Sein jüngster Sohn, Meister Arnt ist 1509 gestorben mit Hinterlassung eines Sohnes. Ob dieser Arnt Maler war, weifs man nicht.

[455] Solche Anklänge haben A. von Wurzbach verleitet in seinem: »Martin Schongauer« (1880) diesen mit dem Meister des Bartholomäus zu identificiren. Vgl. Scheibler im Rep. f. Kstw. VII 1883 S. 45—54; 56—59.

[456] Abgeb. Z. f. chr. K. XIII 1899 Taf. II, nach Photogr.; Besprechung dort von Firmenich-Richartz Sp. 13—15; vgl. Eisenmann im Rep. f. Kstw. VII 1884 S. 55. — Das Bild wurde durch die Londoner Akademie-Ausstellung von 1881 (No. 229, Dürer) zuerst der Kunstgeschichte bekannt, indem einige deutsche Sachverständige es dort sahen. — Der Katalog der Kölner Ausstellung altdeutscher Bilder von 1854 schrieb dem »Meister Christoph« ein Triptychon mit Kreuzabnahme zu (No. 187, damals bei Th. Kamper vgl. Katalog der Gemälde des Mus. W.-R. von 1862 u. 64 zu No. 138). Es ist jetzt im Franziskaner-Kloster zu Köln (Ulrichsgasse): ein grofses Werk aus Rogiers Schule.

[457] Ich kenne das Bild nur aus der Photographie. Eisenmann sagt: »Es zeigt weniger gebrochene Farben als sonst und erscheint dadurch anfangs etwas bunt, bildet aber schliefslich doch ein ungemein fesselndes Ganzes«.

[458] Lithogr. von Strixner. Klassisch. Bildersch. No. 1603. — Von den Brüdern Boisserée aus der Columba-Kirche entführt.

[459] Ueber das Colorit Scheibler Repert. VII 54: »Die ursprünglichen Farben sind in der gelben Brühe ertrunken, die in Frankreich früher so beliebt war«.

[460] Ganz ähnlich bei dem Meister des Marienlebens in der Klage um Christus der de Monte und der Beweinung im Priesterseminar. Firmenich-Richartz (Z. f. chr. K. XIII 1900 Sp. 12) weist auf einem Bilde aus der Schule Rogiers im Mauritshuis (No. 204) eine Figur nach, die allerdings der

unsrigen noch näher steht, aber er bemerkt selbst, dafs sie die Linke mit der Rechten vertauscht hat, also schwerlich das Original ist.

[461] Unter Ludwig XI lebte in Frankreich zu Ahun ein Künstler aus der Diöcese Köln, der Illuminator Évrard d'Espinques. Er war um 1430 nach Paris gegangen und in den Dienst des Jacques d'Armagnac getreten. In den Jahren 1479 und 1480 vollendete er für den Herrn Jean du Mas zwei Werke, einen Tristan und einen Propriétaire (de proprietatibus rerum), welche jetzt in Chantilly (No. 315—17) und in der Bibliothèque nationale aufbewahrt werden (Mscr. fr. No. 9140); s. Ant. Thomas, Notes sur l'histoire de la Marche Limousine (in den Annales du Midi VII 1895). Eugène Müntz, dessen oft erprobter Freundlichkeit ich diese Mittheilung verdanke, sagt über den Stil der Miniaturen: Évrard d'Espinques, quoique né dans les environs de Cologne, n'appartient ni à l'école allemande ni à l'école flamande: pour la technique, comme pour les types, il s'inspire rigoureusement des traditions en honneur dans notre pays, où il résida pendant plus de soixante ans. Grace à la découverte de M. Thomas, cet artiste laborieux, plutôt qu'inspiré, est désormais en droit de revendiquer une place honorable, sinon brillante, parmi les représentants de la miniature française du quinzième siècle.

[462] Eine Schülerarbeit, früher im Besitz des Kunsthändlers Steinmeyer in Köln, die h. Anna selbdritt mit Hieronymus und Augustinus (H. 0,32 B. 0,235), stammt aus Hilversum bei Utrecht; vgl. Firmenich-Richartz in Z. f. chr. K. XIII 1900 Sp. 17. 1891: Paris, Léon Gauchez.

[463] Jos. Greving hat in den Annalen des histor. V. f. d. Nrh. 69 S. 125 die Wohnungsverhältnisse der Maler für die Jahre 1487 und 1492 festgestellt. Zwölf Maler sind für diese Zeit nachzuweisen. »Sieben oder acht wohnten unter ihrem eigenen Dache, je zwei von diesen besafsen noch eines oder mehrere Zinshäuser, aus denen sie Miethe zogen; dagegen mufsten vier andere aus ihnen eine Jahrrente von ihrem Eigenthum zahlen. Zur Miethe wohnten vier Maler und zwar in ansehnlichen Häusern, sodafs sie 10 bis 18 Gulden entrichteten; einer von diesen war aber selber Eigenthümer von einer Anzahl kleinerer Häuser«. — In dem Kirchspiel S. Alban ist auch die Zahl der Schornsteine angegeben. Danach wohnten die Maler dort in solchen Häusern, die selbst in diesem vornehmen Kirchspiel wenigstens zu denen mittlerer Gröfse gehörten. Vergleicht man die Verhältnisse der Kölner Maler überhaupt mit denen der übrigen Bevölkerung sämmtlicher 12 Kirchspiele, deren Listen uns erhalten sind, so mufs man ihnen unbedingt einen Platz unter den gut situirten Classen anerkennen. Der Umstand endlich, dafs einige Maler wie z. B. einerseits Stephan Lochner, Hans von Memmingen und Johann Voiss, andererseits Peter von Norvenich und Johann von Düren nach einander in demselben Hause gewohnt haben, berechtigt zu dem Schlufs, dafs diese Wohnungen für ihre Arbeit besonders passend, also mit Räumen versehen waren, die sich für Ateliers eigneten«.

[464] Ein Erbschaftsinventar vom Jahre 1528, dessen Kenntnifs ich der gütigen Mittheilung des Herrn Heinrich Schaefer verdanke, giebt ein Beispiel

von dem künstlerischen Schmuck eines einfachen Privathauses. In dem Nachlafs des D. Leonardus Maess finden sich fünf Gemälde: »in eadem stufa ad parietem inventum fuit magnum speculum, item tabula magna Imaginis beate Marie virginis [geschätzt auf 3 Mark] et tabula forme sive imaginis cuiusdam iuvenis gerentis mortem in sinu [geschätzt auf 8 Mark], item tabula Johannis Baptiste in vasta heremo [geschätzt auf 11 Alben]. — Hinc ad capellam eiusdem domus descendentes et intrantes invenerunt . . . super altari eiusdem capelle duas tabulas beate Marie virginis.

In einem Inventar, das i. J. 1519 im Hause des wohlhabenden Bürgers Thonis Bertholt aufgenommen ist, finden sich in der Stube am Heumarkt ein Tafelbild mit der Kreuzabnahme und ein kleines Tafelbild der h. Jungfrau, auf dem Saal ein Tafelbild mit den 12 Aposteln, up der vierbedtzkamer eine Leinwand mit der Verkündigung und S. Christoph und in Thonis Schlafkammer »sanct Annen und unser lieven frauwen bilder vam holtz gemacht«; s. H. Cardauns in Annalen des histor. Vereins für den Niederrhein XLI S. 109.

[465] L. Scheibler hat zuerst die Werke dieses Malers mit den beiden Tafeln zusammengestellt, nach denen Kugler (Kl. Schr. II S. 307) ihn den »Meister von S. Severin« genannt hatte, s. Meister und Werke S. 47. — Vgl. Firmenich-Richartz in Zeitschr. f. christl. K. V 1892 S. 297—308 und in K. K. (1894) Sp. 1188—96.

[466] Ein anderer Theil dieses Cyclus ist später nach Zeichnungen von Anton von Worms ausgeführt. In Gondorf findet sich noch die Jahreszahl 1532, im Kölner Dom 1524; vgl. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz h. v. P. Clemen V, 2 S. 54: »ein gröfseres Fragment in der Sammlung Schnütgen in Köln, eines im Dépôt des Kölner Kunstgewerbemuseums, angeblich auch zwei im Kgl. Schlofs zu Berlin«. — v. Falke: Führer durch das Kunstgewerbe-Museum der Stadt Köln S. 97.

[467] s. Rep. f. Kw. XI S. 268—71 und XIX S. 157.

[468] Abgeb. bei C. Gurlitt, Kstdenkm. d. Königr. Sachsen Taf. 32.

[469] s. H. Semper, Ferdinandeums-Zeitschrift III. Folge 38. Heft S. 453.

[470] s. Scheibler in Zeitschrift f. christl. K. 1892 Sp. 139.

[471] s. Eltester, Organ für christl. Kunst 1855 S. 276.

[472] Firmenich-Richartz, Zeitschr. f. christl. K. 1892 Sp. 305, hat dies Fenster zuerst dem Severinsmeister zugeschrieben und mit dem Weltgericht im Kölner Museum zusammengestellt.

[473] Lithographie von Strixner.

[474] Namentlich die Auferstehenden erinnern an Memlings Werk in Danzig, ebenso an ein Gemälde des selben Meisters in der Sammlung Ruffo (No. 6 Abbild. im Auctionskatalog Fievez, Brüssel 1900).

[475] Eine andere Beweinung war (um 1880) in der Sammlung Münzenberger zu Frankfurt (Holz, c. H. 0,65 B. 0,50).

[476] Firmenich-Richartz (Zeitschr. f. chr. K. V S. 300) hat den Namen des Stifters festgestellt. Er nimmt an, dafs dieser mit der Amtstracht des

Rectors bekleidet sei, und setzt das Bild defshalb in das Jahr 1513. Eine solche Amtstracht ist in Köln nicht vorgeschrieben.

[477] Nach einer gütigen Mittheilung von Hermann Keussen, dem ich fur immer gleich freundliche Unterstutzung zu grofsem Dank verpflichtet bin.

[478] s. K. Woermann, Wissenschaftl. Verzeichnifs der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg S. 8; Firmenich-Richartz, Zeitschr. f. chr. K. Sp. 299 und in K. K. Sp. 1592.

[479] s. F. Dülberg, Die Leydener Malerschule (1899) S. 46.

[480] Die holländische Herkunft des Severinsmeisters ist in den letzten Jahren von verschiedenen Seiten vermuthet worden, unter Anderm von M. Friedländer im Berliner Galeriewerk, Deutsche Schulen S. 6; Scheibler hat mich zuerst auf Cornelis Engelbrechtsen hingewiesen.

[481] Abb. in Zeitschr. f. chr. K. V. 1892 Taf. IX.

[482] Abgeb. in Zeitschr. f. chr. K. II 1889 Taf. XV (Schnütgen).

[483] Das »Ampt der Sydemecherschen und spennerschen« war mit den Wappenstickern vereinigt, die zur Malerzunft gehörten; s. Merlo K. K. Sp. 973.

[484] Im J. 1507 war das glatte Kinn für die Rathsherrn vorgeschrieben; s. Ennen, Gesch. d. St. K. III S. 20.

[485] Für die bildliche Darstellung eines solchen Vorganges giebt das litterarische Vorbild S. Gregorius Magnus in der Vita des h. Benedict: Ad fenestram stans et omnipotentem Deum deprecans, subito intempesta noctis hora respiciens, vidit fuscam lucem desuper cunctas noctis tenebras effugasse tantoque splendore clarescere, ut diem vinceret lux illa, quae in tenebris radiasset. Mira autem res valde in hac speculatione secuta est: quia, sicut post ipse narravit, omnis etiam mundus, velut sub uno solis radio collectus, ante oculos eius adductus est. Qui venerabilis pater dum intentam oculorum aciem in hoc splendore coruscae lucis infigeret, vidit Germani Capuani Episcopi animam in sphaera ignea ab angelis in caelum ferri.

[486] s. Gesta Romanorum herausg. von H. Oesterley S. 612 (201 app. 5).

[487] Nach Clemen, Kunstdenkm. der Rheinpr. Bd. 3, III S. 102.

[488] Nach einer Mittheilung von Firmenich-Richartz an Scheibler, nach welcher sich in dieser Sammlung auch eine gleich grofse Anbetung der Könige von der selben Hand befindet. — Darstellung und Beschneidung photogr. von Ant. Schmitz, Köln.

[489] Nach dem letzten Umbau ist die Stelle nicht zu ermitteln. Wahrscheinlich bezieht sich auf diese Bilder eine Notiz der Rathsrechnungen vom Jahre 1510, nach welcher zwei Leinwandbilder in die Rathskammer gestiftet sind.

[490] Diese Geschichte, die in den Miniaturen des 14. Jahrhunderts öfter behandelt ist, erscheint als Relief an den Chorstühlen im Dom.

[491] Wahrscheinlich hing das Bild im Senatoren-Saal des Rathhauses, wo jetzt der Crucifixus von Geldorp Gortzius hängt.

[491a] Hierauf hat Scheibler zuerst aufmerksam gemacht.

[492] s. Eltester in Organ f. christl. Kunst 1855 S. 278.

[492a] s. Scheibler, M. u. W. S. 55.

[493] s. A. Michiels, Histoire de la peinture flamande IV S. 174. Der Katalog der Pinakothek nennt den Maler »burgundisch«.

[494] Photogr. von Creifelds, Köln.

[495] Photogr. des Mittelbildes von Hanfstängl, der Flügel in dem Photographiewerk über die Liverpooler Galerie; s. Friedländer, Rep. f. Kw. 1900 S. 258: ein wilder Meister von nicht geringer Gestaltungskraft, zwischen Engelbrechtsen und dem Severinsmeister stehend; anscheinend hat er auch den Aachener Altar geschaffen.

[495a] Früher in der Sammlung Lyversberg, Aukt.-Kat. No. 9—11 (»etwas jüngere kölnische Schule« [als die Lyversberg'sche Passionsfolge]).

[495b] Abgeb. in Z. f. chr. K. V (1892) Taf. X.

[496] Das Bild war in 7 Tafeln zerschnitten, von denen zwei, der h. Ludwig und der h. Bonaventura, zur Kölner Malerschule, die übrigen 5 als Werke des »Antonio Solario genannt lo Zingaro« zur italienischen Schule gerechnet wurden. Da der Schnitt auf den Flügeln mitten durch einen Franciskanerheiligen gegangen war, so hing die eine Hälfte des heiligen Mönches unter den Kölnern, die andere unter den Italienern (s. Niessen, Verzeichnifs der Gemäldesammlung No. 226. 227. 788—792). — Der Rahmen ist erneuert nach den echten Resten, die an No. 226 vorhanden waren.

[497] Scheibler hatte schon (M. u. W. S. 49) eine Anzahl Bilder abgesondert, wobei er bemerkt: »Erst im Laufe von drei Jahren bin ich dazu gekommen, die zuletzt zusammengestellten Werke als von dem selben Meister wie die zahlreichen seiner früheren Zeit zu erkennen«. — Er hat auch als fünfte These seiner Doctordissertation den gewifs richtigen Grundsatz aufgestellt: »Bei der Gruppirung anonymer Kunstwerke ist [vorläufig] nicht zu scrupulös zu verfahren«. Nachdem er aber eine sichere Grundlage für die Beurtheilung des Meisters gegeben hat, sind wir wohl berechtigt einige weitere Folgerungen zu ziehen.

[498] Abgeb. bei Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz IV, 4 Taf. IV S. 58 (Renard).

[499] s. von Oidtman in Zeitschr. d. Aachen. Geschichtsvereins VI S. 152.

[500] vgl. Schnütgen Z. f. chr. K. III Sp. 17—20.

[501] Eine ähnliche Gartendarstellung mit Laufbrunnen und Pfauen findet sich auf einem deutschen Bilde in der Galerie zu Brüssel No. 125.

[502] Abgeb. bei Lehmann, Das Bildnifs bei den altdeutschen Meistern S. 78 und Merlo, K. K. Taf. 51.

[503] Ein ähnlicher Spruch auf dem Bilde des Meisters von Frankfurt im Städel'schen Institut No. 81, das um 1504 entstanden ist; s. Weizsäcker, Katalog.

[504] No. 2. 3. 6. 12. 13. 14. 16 kamen aus der Krypta von S. Severin in die Sammlung Nelles in Köln, die im J. 1895 versteigert wurde.

[505] Früher Musée de Cluny No. 1689 und 1688, s. Dusommerard, les Arts au moyen âge t. V p. 119. Atlas ch. VI pl. VI. Album 6e serie pl. V.

[506] No. 7. 8. 10. 11, welche durch Kaiser Friedrich und seine Gemahlin dem Bonner Provinzial-Museum geschenkt wurden, sind ganz übermalt aber nicht verstümmelt.

[507] Abbildg. von No. 12 und 13 im Katalog der Auction Nelles No. 102 und 103 (Köln 1895).

[508] Auf der Auction Nelles gekauft durch Kunsthändler Schall in Baden-Baden; jetziger Standort (Ende 1901) unbekannt.

[509] s. Gemälde des XIV.—XVI. Jahrhdts. aus der Sammlung Richard von Kaufmann Berlin 1901. Taf. XXI.

[510] s. Scheibler, M. und W. S. 60. F. Dülberg, Leydener Malerschule 1899, S. 33. — Geertgen hat wahrscheinlich länger gelebt als van Mander angiebt s. Friedländer, Repertor. f. Kstw. XXII, 1899 S. 331.

[511] Eingehend behandelt sind Leben und Werke des Meisters in: Bartholomaeus Bruyn und seine Schule. Eine kunsthistorische Studie von Eduard Firmenich-Richartz. Leipzig 1891. Da ich auf diese gründliche Arbeit verweisen kann, habe ich — abgesehen von einigen Ergänzungen — nur die wesentlichen Züge hervorgehoben. — Vgl. Merlo K. K. s. v.

[512] Die Quittung vom Jahre 1525 ist veröffentlicht von E. Weyden im Deutschen Kunstblatt 1851 S. 269 und P. Clemen im Repertorium für Kunstwissenschaft XV S. 246. Das Siegel an einer Urkunde v. J. 1547 hat einen Bären als Wappenzeichen; s. Merlo K. K. Sp. 130. — In der Liste der »Vierundvierziger« heifst der Maler i. J. 1518 Bertoult Bruyn, i. J. 1521 Bartell Bruen s. Merlo K. K. Sp. 128. Diese Schreibung giebt einen Anhalt für die Aussprache mit langem u. Auch sein Freund Weinsberg nennt ihn Barthel Brune oder Brun. — In den Schreinsbüchern heifst er i. J. 1533 Bartholomeus Bruyn, 1550 Brun. — Auf einer Medaille v. J. 1539 steht: Bartholomeus Bruyn Pictor Coloniensis Anno Aetatis XLVI.

[512a] Ein Protokoll des Werdener Capitels v. J. 1572 (welche E. Wiepen im Correspondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift XV S. 25 veröffentlicht hat) nennt insignem pictorem Bartholomeum Fuscum civem Coloniensem am Rande: Natione Wesaliensem pii seniores. Die Namensform de Bruyn läfst darauf schliefsen, dafs die Familie holländischen Ursprungs war.

[513] Lichtdruck in der Publikation aus der Wiesbadener Galerie.

[514] Scheibler setzt diese Bildergruppe in die zwanziger Jahre.

[515] Bruin zugeschrieben durch L. Scheibler und H. Thode.

[516] Bruin zugeschrieben von L. Scheibler und H. Thode.

[517] S. Zeitschr. f. chr. Kunst X 1897 Sp. 14 (Weizsäcker).

[518] S. L. Gisbertz in Beiträgen zur Gechichte des Stiftes Werden, 7, S. 59. — Joest kann sowohl Jodocus als Justus heifsen.

[519] Dafs der »Meister vom Tode Mariä«, Bruins Lehrer ist, hat zuerst Passavant erklärt in Schorns Kunstblatt 1841 No. 103. — Dagegen Firmenich-Richartz, B. Bruyn S. 46. Schwerlich wird es sich jemals entscheiden lassen, ob der Meister des Todes Mariä der grundlegende Lehrer Bruyns gewesen

ist, oder ob Barthels anschmiegendes Naturell sich an diesen Künstler nur als einen reiferen Werkstattgenossen anlehnte«.

519a Das Bild kam aus dem Familienbesitz an Wallraf, s. Merlo, Die Famile Hackeney zu Köln, ihr Rittersitz und ihre Kunstliebe, Köln 1863 S. 64. — Der Rahmen ist neu, die Jahreszahl 1515 unten in der Mitte eingeritzt, vielleicht in Nachahmung des zerstörten alten Rahmens (s. Kugler, Kl. Schr. II S. 310), auf den Flügeln sind die Enden der Teppiche auf den Rahmen gemalt, wie auf dem Münchener Exemplar. Dieses gehörte dem Stift von S. Maria im Capitol: da ist das Breitbild in ein Hochbild verwandelt, während die Stifter fast unverändert geblieben sind, nur die Landschaft ist neu. Viel später als 1515 werden beide Bilder nicht sein, da Nicasius Hackeney i. J. 1518 gestorben ist.

520 Merlo a. a. O. S. 65 nennt es »das Wappen der hiesigen Malerzunft«, was für jene Zeit nicht zutrifft.

521 s. Justi in Jahrb. der k. preufsischen Kunstsammlungen XVI, 1895 S. 15.

522 S. Firmenich-Richartz in Zeitschr. f. bildende Kunst 1893, S. 187. Justi, Der Fall Cleve in Jahrb. d. k. preufs. Kunstsammlungen XVI, 1895. Ueber das Monogramm s. Kämmerer in Jahrb. d. k. preufs. Kunsts. XI 1890 S. 150, über das Wappen Hofstede de Groot in Nederlandsche Spectator 1895, o. 12. — Sehr bemerkenswert ist auch die Verbindung mit Mecheln, welche Justi erwähnt: »Das Hackenaische Wappen (das weifse Rofs) nebst dem der Familie seiner Frau, dem Hardenrathschen, steht neben andern auch auf dem grofsen marmornen Lettner von S. Maria im Capitol, jetzt Orgelbühne, den ehedem das Münchener Triptychon des Marientodes zierte. Er wurde nach Nicasius Tode im Auftrage seines Bruders Georg ausgeführt und im Jahre 1524 von Mecheln, der Residenz Margarethas nach Köln gebracht. Diese Stadt war durch den Bau ihres Palastes zu einem der Herde des neuen Stiles in den Niederlanden geworden. Hier hatte Jacopo de Barbaris gelebt, hier fand Dürer den Schweizer Conrad Meyt, einen Bildhauer, sagt er, desgleichen ich keinen gesehen habe. Hier konnte der Maler die Muster finden für jene Kämpfer- und Kindergruppen, die Bronceestattuetten der Gesimse, die Putten mit den Fruchtgehängen, (die übrigens schon Memlinc verwendet)«. — I. J. 1524 malte Joos van Cleve oder Cleef auch die »Beweinung« für S. Maria Lyskirchen, die sich jetzt im Städelschen Museum zu Frankfurt (No. 93) befindet.

523 Früher bei Raderschatt in Köln. Von Scheibler zuerst Bruin zugeschrieben.

524 Ein merkwürdiges Beispiel für die Sitte der Zeit, bekannte Personen als Heilige zu malen, geben die Altarbilder des Jan Joest in der Stiftskirche zu Werden, in welchen die Bildnisse verschiedener Conventualen angebracht waren; s. Gisbertz in Beiträge zur Geschichte des Stiftes Werden VII, S. 67.

525 Ehemals in der Sammlung Zanoli, dann Clavé-Bouhaben. — Früher wurde das Bild, u. A. von E. Förster, dem Meister des Todes Mariä zu-

geschrieben, jetzt ist es auch von Scheibler Bruin zuerkannt. — Schon Kugler, kl. Schr. II S. 310, erkannte die selbe Hand wie in der Krönung Mariä von 1515.

526 In der Sammlung des Herrn von Kaufmann befindet sich eine sehr ähnliche Darstellung von einem Niederländer (No. 20, Taf. XV), ein ganz ähnliches Bild (H. 0,65 B. 0,51) bei Herrn von Brenken in Wewer.

527 Abgeb. bei Firmenich-Richartz, B. Bruyn S. 7.

528 Alle diese Münchener Bilder sind lithographirt von Strixner.

529 Abgeb. in Zeitschr. f. christl. Kunst VII 1894 Taf. VII—XI (Firmenich-Richartz).

530 Vgl. Firmenich-Richartz, Bruyn S. 52 u. Z. f. chr. K. 1894 S. 230.

531 Die Bilder sind i. J. 1894 von Batzem in Köln restaurirt, einige Köpfe erneuert, z. B. der Kopf der h. Jungfrau unter dem Crucifixus, ein Engelkopf in der Christnacht und zum gröfsten Theil der Marienkopf in der Beweinung.

532 Abgeb. in Die Gemälde-Galerie der k. Museen zu Berlin: Die deutsche Schule S. 7. Max J. Friedländer: »Das an sich gut gezeichnete, der Madonnenfigur jedoch nicht wohl sich anschmiegende Gewand ist übernommen aus einem anderen Werke, dem Flügelbilde mit der Anbetung der Könige vom Essener Altare. Der Kopf Mariä in dem Berliner Bilde sitzt nur weit tiefer als der Marienkopf in dem Essener Bilde, sodafs der Mantel, der sich dort dem Haupte und den Schultern natürlich anschmiegt, hier kapuzenartig steif hinter dem Kopf emporragt. Dieses Zeugnifs einer etwas mechanischen Verwendung einmal geschaffener Formen ist charakteristisch für die Arbeitsweise Barthel Bruins, der anscheinend einem umfangreichen Werkstattsbetrieb vorstand«.

533 Ehemals in der Sammlung Weyer. — Eine alte Copie im Kölner Museum No. 243.

534 S. Merlo, K. K. Sp. 347. Passavant veröffentlicht in Schorns Kunstblatt 1841 (No. 102 S. 422) eine Notiz aus dem Chronicum dominicarum Tremonensium der Berliner Bibliothek: eodem anno (1523) tabula rosarii facta per M. Wilhelmum de Arborch civem coloniensem 23 annorum et constat 70 florenis. Hildegardus, etiam civis coloniensis, eam pinxit sub expensis conventus. Vgl. Janitschek, Gesch. d. d. Kunst S. 526.

535 S. Scheibler in Z. f. chr. K. 1892, Sp. 138.

536 Lithographirt von Strixner und Freymann. S. Merlo, K. K. Sp. 578. Woltmann-Woermann, Gesch. d. Malerei II, 497. Janitschek, G. d. d. Malerei S. 526.

537 Dem Hans von Melem zugeschrieben wird ein Bildnifs der Sammlung Figdor in Wien von Th. von Frimmel, kleine Galeriestudien N. F. IV. Lieferung S. 40.

538 S. Merlo K. K. s. v.

539 S. Merlo K. K. s. v.

540 S. Firmenich-Richartz in Z. f. chr. K. V 1892 Sp. 161.

541 Scheibler erkennt bei Anton von Worms in der Landschaft wie im Colorit eine starke Beeinflussung durch B. Bruin.

542 Abgeb. in Z. f. chr. K. V 1892 Taf. VII.

543 1853 gekauft von Merlo auf der Auction Kamp und 1857 dem städtischen Museum in Köln geschenkt.

544 In der Zunftordnung von 1449 ist gesagt: Vort wer sach, dat einich man zo Colln queme, der sich dieser Ampter anneme und sich damit gedecht zu erneren, idt were mit Bildenschnitzen, of der eniche erhaven bilder druckde, darvan sich dat stuck verlief boven ein marck, der sall unsem Ampt gehorsam sein in allen sachen.

544a Ueber das Verhältnifs des Meisters E. S. zu Köln vgl. M. Lehrs in Jahrb. d. k. preufs. Kunsts. XVII S. 154.

545 S. R. Kautzsch, Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479.

546 Ueber Jacob Binck vgl. M. Lehrs in Zeitschr. für christl. K. III 1891 Sp. 389.

547 Ueber A. v. Worms vgl. Merlo K. K. s. v. und O. Zaretzky, Die Kölner Bücher-Illustration im XV. und XVI. Jahrhundert (in Zeitschrift für Bücherfreunde III, 4 S. 17).

548 S. J. D. F. Sotzmann: Ueber des Antonius von Worms Abbildung der Stadt Köln aus dem Jahre 1531. Köln 1819.

549 S. Chronologia Carthusiae Coloniensis (bei Merlo: Kunst und Kunsthandwerk im Karthäuserkloster zu Köln aus Annalen des histor. Vereins für den Niederrhein. S. 40): Anno 1516 prior (Bloemevenna) sermonem habuit, postea typis vulgatum, ad patres conscriptos in capitulo generali de laudibus et excellentia civitatis Coloniensis, s. p. Brunonis incunabulis obtulitque urbis huius prototypon artificiose depictum majori Carthusiae.

550 Abgeb. bei A. F. Butsch: Die Bücherornamentik der Renaissance, Taf. 84.

551 Abgeb. bei Zaretzky l. l.

552 S. Scheibler in Zeitschr. f. chr. Kunst V, 1892 Sp. 130.

553 S. Mohr, die Kirchen von Köln S. 160.

554 S. Scheibler a. a. O. Sp. 136.

555 S. Scheibler a. a. O. Sp. 138: »Es sind sehr feine Werke, in denen der italienische Einflufs noch nicht verzerrend wirkt. Zusammenhang mit Bruyn, der damals der hervorragendste Kölner Tafelmaler war, ist zwar vorhanden, doch die Aehnlichkeit mit ihm nicht stark genug, um die Zeichnung der Fenster mit Bestimmtheit auf ihn zurückzuführen. In den Farben ist das Fenster links am Besten erhalten, weil es nicht an der Wetterseite liegt, wie die andern; vielleicht rührt es von anderer mehr realistischer Hand her. In diesem ist die Dornenkrönung aus einem nicht zugehörigen, aber altem Fenster eingesetzt«. Mohr, die Kirchen von Köln S. 184.

556 Den selben Stil finden wir in einem Fenster des Domes zu Xanten mit dem h. Cunibert, abgeb. in Zeitschr. f. chr. Kunst VII 1894 Sp. 39 Der Maler H. Derix sagt über die Technik: Fast vier Fünftel der ganzen

Fläche sind aus weissem Glase hergestellt. Das Weifs ist aber vielfach durch schönes klares Silbergelb belebt, welches sich vom hellen Goldgelb bis zum tiefsten Orange steigert. — Der rothe Teppich ist durch ein aus dem Ueberzug herausradirtes Muster verziert. — Die zur Schattirung gebrauchte Grisailfarbe hat einen röthlich grauen Ton. Dieselbe ist sehr breit und körnig aufgetragen, wodurch eine ausserordentliche Weichheit erreicht wird und dem Glase auch in den tiefsten Schatten seine Transparenz gewahrt bleibt. Die Lichter sind in der Umrahmung mit einem spitzen Holz scharf und bestimmt herausradirt, während bei der Figur die Lichter mit einem Borstpinsel breit und weich hervorgehoben sind. Der Hintergrund oberhalb des Teppichs ist ganz blank gehalten, wodurch die Umrahmung sich sehr klar abhebt«.

557 Die Bildnisse der beiden Maler und die Jahreszahl auf diesen bis dahin nicht beachteten Bildern hat Scheibler i. J. 1800 gefunden. — Ueber die Selbst-Bildnisse des Antwerpener Meisters vgl. W. Bode in Repertor. f. K. XII, S. 72.

558 Abgeb. bei Firmenich-Richartz: B. Bruyn S. 56.

559 s. Firmenich-Richartz, B. Bruyn S. 57. »So erkennen wir besonders auf dem Bilde der Kreuzesfindung der h. Helena . . . zwei Gestalten wieder, die Raffaels Loggien entstammen und für die Darstellung erfunden wurden, wie Joseph sich als Traumdeuter die Gunst des Pharao zu erwerben weifs, so gemahnt in dem Ecce Homo-Bilde in Xanten der reichgeschmückte Krieger mit dem Kreuzespfahle an einen Söldling Attilas in dem Fresco des grofsen Urbinaten . . . Der sterbende S. Victor hat eine ähnliche Lage wie der entseelt zu Boden sinkende Ananias auf dem berühmten Teppiche der Sistina und in vielen andern Gestalten, Posen, Gewandungen, Architekturen weht uns der Geist der grofsen römischen Kunstheroen fühlbar entgegen . . . .

560 So Firmenich-Richartz; dafs Bruyn selbst in Italien gewesen sei, ist nicht wahrscheinlich.

561 Lithographie von Strixner.

562 Auf einem späteren Werke aus seiner Schule, einer Beschneidung im Kölner Museum (N. 282), finden wir auch eine grofsräumige Composition in der Art des Andrea del Sarto mit echt italienischer Ornamentik.

563 Früher in der Sammlung Neven in Köln.

564 Scheibler setzt dieses Bild spätestens in die Zeit des Essener Werkes, also um 1525; ähnlich urtheilen die meisten Kunstgelehrten, auch Woermann, Verzeichn. d. Gal. Weber S. 52: »Gutes Bild der früheren Zeit des Meisters«. — Wegen des Colorites halte ich es für gleichzeitig mit den Xantener Werken.

565 Vielleicht lebte die Dargestellte in ähnlichen Verhältnissen wie die Erbare Katharina Jabach, deren Kindern der spätere Erzbischof Johann Gebhard von Mansfeld i. J. 1557 das Haus »zur Glocke« am Weidmarkt schenkte. Das Stiefmütterchen ist das Wappenzeichen der Jabachs; s. J. J. Merlo, Die Familie Jabach zu Köln und ihre Kunstliebe. S. 6.

566 Lithographirt von Strixner.

[567] Scheibler hält für möglich, dafs hier wieder die Bildnisse des Malers und seines Lehrers zu Grunde liegen.

[568] Auch die Maler betheiligten sich an der religiösen Bewegung. Im J. 1545 wurde ein Maler bestraft, der eine Caricatur auf den Papst und die Cardinäle verbreitet hatte, und 1546 erhielten die Thurmmeister den Befehl, den lutherischen Maler, der im Dom den Predigtstuhl bestiegen hatte, aus der Stadt zu weisen; s. Ennen, Gesch. d. St. K. IV S. 496.

[569] S. Buch Weinsberg: A. 1551 den 16. und 17. aprilis und den 30. mai sint wir von dem Bartel Brunen vur S. Albain dem alten abconterfeitet, min moder eirst, min hausfrau danach und ich zuletzt.

[570] Aus dem englischen Kunsthandel erworben i. J. 1900.

[571] Gott habe Lob.

[572] Ueber die Skizzenbücher des M. van Heemskerk s. Jaro Springer in Jahrb. der k. pr. K. II S. 327. Möglich wäre es auch, dafs der jüngere Sohn des Kölner Malers, der sich Bartholomeo nennt und 1547 schon ausgebildet ist, in Italien gewesen war und Studien mitgebracht hatte.

[573] S. Buch Weinsberg II S. 277.

[574] S. Ennen, Geschichte der Stadt Köln IV S. 582.

[575] S. J. J. Merlo, Die Familie Jabach (Annalen des histor. Vereins für den Niederrhein XI S. 44).

[576] S. Schnütgen in Zeitschrift f. chr. Kunst X 1897 Sp. 16.

[577] S. J. J. Merlo, Die Meister der altkölnischen Malerschule S. 221, 222, 223.

[577a] S. L. Ennen, Zeitbilder aus der neueren Geschichte der Stadt Köln S. 16. Wallraf in der Anmerkung zu der Ode an Hardy.

[578] S. Firmenich-Richartz, Barthold Bruyn und seine Söhne S. 27. — Merlo K. K. s. v.

[579] Abgeb. in Beiträge zur Geschichte des Stiftes Werden VII (1898) Taf. I, II (S. Gisbertz). Ein jüngerer Sohn Bruins, Matthias, war dort im Kloster.

[580] Scheibler hat zuerst diese Künstler-Persönlichkeit festgestellt als den »Meister mit den blassen Gesichtern«; dann hat Janitschek vermuthet, Firmenich-Richartz den Beweis geführt, dafs es der jüngere Barth. Bruin ist.

[581] S. Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein 7, S. 188.

[581a] Dem jüngeren Bruin zuerst zugetheilt von Friedländer, welchem Scheibler zustimmte. Dieser hat auch ein Bild der Lempertz'schen Auction (N. 41 Austeilung des Rosenkranzes durch den h. Dominikus) vom 14. Juni 1895 dem Meister zugeschrieben.

[582] S. Buch Weinsberg III S. 8.

[583] Buch Weinsberg II S. 87.

[584] Hermann und Christian von Weinsberg, gezeichnet bei Firmenich-Richartz, B. Bruyn S. 19. 20. Bilder von Gottschalk und seiner Frau in der Zeichenschule von Brandenburg.

[585] Max J. Friedländer erwähnt im Repertor. f. Kunstw. XVIII S. 272

ein weibliches Bildniss bei Freiherrn von Lotzbeck in München, No. 90 — und fügt hinzu: Besonders interessant ist der Umstand, dafs auf zwei Tafeln der Münchener Pinakothek (No. 86, 87), die der Katalog dem älteren Bruyn zuschreibt, Firmenich-Richartz nur als Werkstattarbeiten gelten läfst, einzelne Köpfchen den Donatorengruppen von dem jüngeren Meister hinzugefügt sind, während alles Uebrige den gewöhnlichen Stil des Vaters zeigt.

586 Ich habe die erhaltenen Bilder, soweit es mir möglich war, vollständig aufgezählt, ausführlich beschrieben und nach der Zeit geordnet und die Untersuchung so zu führen gesucht, dass der geneigte Leser sich selbst ein Urtheil bilden kann. Zum Schlusse sei es mir gestattet, in kurzen Zügen auszuführen, wie sich mir das Bild des Ganzen gestaltet hat. — Zuvor aber sage ich meinen Dank an Ludwig Scheibler. Er hat mich in das Studium der Kölner Malerschule eingeführt, zuletzt auch an der Drucklegung dieses Buches theilgenommen und zahlreiche Berichtigungen und Ergänzungen in Freundschaft beigesteuert.

586a Ueber die Franken vgl. K. Lamprecht, Skizzen zur Rheinischen Geschichte S. 18: »Damals zuerst bildete sich am Rhein ein specifisch fränkisches Stammesbewusstsein aus gegenüber anderen deutschen Stämmen, damals ward der Grund gelegt für die Entwicklung jener leichtlebigen Heiterkeit, jenes harmlosen Humors, aber auch jenes glücklichen Wagemuthes und jenen freien Blickes in der Geschäftsbehandlung, welche den Rheinländer später auszeichnen. Auch der äufsere Stammestypus der Bevölkerung begann sich wohl von diesem Zeitpunkt an zu bilden. Zwar zeigen auch jetzt noch die Moselbewohner wenigstens im Thale häufig die auffallend glänzende Iris, das schwarze Haar und die kleine untersetzte Gestalt des keltischen Urbewohners, wenn sich auch nicht selten interessante Mischungen germanischen Beisatzes, besonders blaue Augen und schwarze Haare finden — aber der ganze Norden der Provinz beginnt doch seit der fränkischen Zeit sich fränkischem Stammestypus zuzuwenden: seitdem konnte man von den festgebauten Männern, den schlanken Mädchen des Niederrheins sprechen«.

587 Ueber die Architektur des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts vgl. K. Lamprecht, Skizzen S. 225.

588 Haseloff will die S. 26 erwähnte Figur nicht als Maler gelten lassen. Er hält sie nach der Kleidung für einen Fürsten. — Bemerkenswerth ist, dass die Augensterne in diesen Bildern vielfach hellblau oder braun gefärbt sind. — Drei Felder von der südlichen Wand der Chorschranken sind copirt im Kölner Museum.

589 Der Reigentanz der Abbildung ist der Unterschrift des ersten Bildes an den südlichen Chorschranken im Dom entnommen. Das S. 34 f. erwähnte Diptychon befindet sich jetzt im Berliner Museum.

590 Ed. Firmenich-Richartz (Zeitschrift für christl. Kunst III, 1891 Sp. 239 und VI, 1893 Sp. 42) hat die Bedeutung der Mystik für die Schule Meister Wilhelms geleugnet. Er sagt: »Gelingt es, Darstellungen jener Stilrichtung nachzuweisen, die nicht mit den Lehren der Mystiker übereinstimmen,

mit dem Inhalt einiger Predigten der Gottesfreunde sogar in Widerspruch stehen, dagegen vollständig in den Anschauungen der Kirche wurzeln, so bleibt die Deutung altkölnischer Bilder als künstlerischer Niederschlag mystischer Ideen und Empfindungen eine moderne Utopie«. — Der Pallantsche Altar, den er als Beispiel anführt, hat mit Meister Wilhelm wenig oder Nichts zu thun. — Erwin Hinze hat in seiner Dissertation (Der Einfluss der Mystiker auf die ältere Kölner Malerschule, den Meister der Madonna mit der Bohnenblüthe« und Stephan Lochner) eine Widerlegung Firmenichs zu geben versucht. Aber auch er verfällt in den Fehler, dass er in den Bildern vom Ende des Jahrhunderts einen unmittelbaren Ausdruck mystischer Ideen sucht. Die Lehren grofser Männer dringen immer erst allmählig in das Volksbewusstsein ein und ihre Wirkungen verschmelzen mit Geistesströmungen, die ihnen fremd gewesen sind. Erst dann, wenn aus diesen neuen Gedanken allgemein verständliche Vorstellungen entsprungen sind, kommt die künstlerische Darstellung in Frage. Das sehen wir auch beim heiligen Franciscus.

591 Der S. 213 erwähnte Hermann de Coulogne arbeitete allerdings im Kreuzgang der Karthause zu Champmol, aber nicht an den Wänden. Die Notiz über ihn lautet nach dem Trocadero-Katalog von Courajod und Marcou p. 84 zum Jahre 1403: Hermann de Coulogne, peintre, ouvrier doreur à plat est envoyé par le Duc pour travailler avec Jehan Maluel pour aider à peindre le crucifix.

592 Es wäre meine Pflicht gewesen, diese Arbeit zu machen, allein meine Amtsgeschäfte machen es mir unmöglich.

593 Von einem kölnischen Drama, das die Jugendgeschichte Jesu behandelt, sind zwei Blätter auf der k. Bibliothek zu Berlin s. Kölnische Zeitung 1894, Beilage 404.

594 Eine schöne Würdigung des Dombildes giebt Émile Michel in Le Musée de Cologne (1884).

595 Vgl. Anton Springer in Repert. f. Kunstw. XIII S 318: »Ist doch die Frage, ob Meister Stephan Lochner die Wege der alten kölnischen Schule fortsetzt, oder ob er nicht vielmehr neue Elemente (schwäbische?) ihr zugeführt und dadurch sie umgestaltet hat, noch keineswegs entschieden«.

596 Ueber Konrad Witz s. Daniel Burckhardt: Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im XV. Jahrhundert. Malerei (Separatabdruck aus der Festschrift zum vierhundertsten Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen«. 13. Juli 1901) S. 276 ff. Vgl. S. 307: »Stephan Lochner, der aus Meersburg bei Constanz gebürtige, zu Ende der 1430er Jahre in Köln eingewanderte Meister, lässt selbst in seinem Hauptwerk, dem Dombilde, noch erkennen, dass er einst von einem oberdeutschen Realisten in der Art des Witz geschult worden war, bevor er der Einwirkung des anmuthigen altkölnischen Archaismus unterlag«. — Ein Constanzer Maler Hans arbeitete i. J. 1424 am burgundischen Hofe s. De Laborde, Les ducs de Bourgogne Tec. Part. T. 1 p. 206: »A Hance de Constance, paintre, que aussi MdS avoit envoyé quérir en la ville de Paris que il lui a donné pour durant

ledit temps avoir semblablement vaquié en ladicte ville de Bruges à faire patrons et autres choses de son mestier pour le fait desdits habillemens«. Vgl. S. 169. 401. Den selben Weg könnte Lochner gemacht haben.

597 Ueber das ganze fünfzehnte Jahrhundert vgl. K. Lamprecht: Stadtkölnisches Wirthschaftsleben gegen Schlufs des Mittelalters in seinen Skizzen S. 153.

598 Ueber das Leben der Studenten vgl. Hermann Keussen: Der Humanist Stephan Surigonus und sein Kölner Aufenthalt (in der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst XVIII S. 352. Ein Distichon des Italieners lautet

In Colonia.
Moris huic patriae est haustus consumere longos
quaque die et Baccho reddere sacra deo.

599 S. Alwin Schulz, Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert S. 5 f.

600 S. Crecelius, Altdeutsche Neujahrsblätter. Kölnische Zeitung 1894, Beilage 404.

601 Vgl. Leonard Korth, Köln im Mittelalter S. 22 ff.

602 Ueber die städtischen Finanzen vgl. Richard Knipping, Das Schuldenwesen der Stadt Köln im 14. und 15. Jahrhundert (in Westdeutsche Zeitschr. XIII S. 340.

603 S. R. Kautzsch, Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1497 S. XI f. — L. Korth, a. a. O. S. 28 spricht von einem »köstlichen, oftmals wehmüthigen Humor«. In der Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts tritt er nicht zu Tage.

604 Mit Unrecht habe ich S. 181 die Verkündigungsgruppe in S. Cunibert für das Jahr 1439 angeführt. Der Engel stammt erst aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts.

605 S. Merlo K. K. Sp. 857. 1150. (Firmenich-Richartz.)

606 Vgl. den Nachtrag zu S. 231.

607 Arnold Böcklin meint (bei Rud. Schick, Tagebuchaufzeichnungen S. 358), »die Altdeutschen gäben eine Erscheinung aus der Natur und müssten, um sie zu erreichen, auf sehr viel anderes verzichten: die grofse Brillanz der Farben im hellen Licht«. Vgl. S. 91: »Eine Hauptursache der prächtigen Wirkung jener Farbe ist allerdings auch die Präzision und Glätte des Vortrags«.

608 Die plastische Wirkung der Gestalten war von den gothischen Malern des XIV. Jahrhunderts lebhaft angestrebt: mit ihren breiten weissen Lichtern modellirten sie Gesicht und Gewand. Die mächtigen Brüche und Falten geben den Figuren ein statuarisches Ansehen, aber wenn sie zusammentreten, kleben sie aneinander; sie bleiben noch auf der Fläche. Wir sahen dann wie Meister Wilhelm mit seinen weichen Linien und Farben die Figuren rundete und zu wohlgeordneten Gruppen anmuthig zusammenschloss. Auch die architektonische Umrahmung gab den Bildern eine gröfsere Tiefe.

Seine Schüler vervollkommneten die Modellirung und es gelang ihnen auch wohl einmal eine Figur mit einer gut beobachteten Gesammtbewegung, doch ihnen fehlten die Kenntnisse um den Körper gleichmässig durchzuarbeiten: in kleinem Maassstabe sind sie nicht über Andeutungen herausgekommen. Der Anfang des XV. Jahrhunderts ändert wenig, obgleich er namentlich bei den Westphalen natürlichere und festere Haltung bringt. Endlich kam Lochner und stellte seine vollgerundeten Gestalten in Lebensgröfse hin: die Hauptpersonen werden klar herausgehoben, die anderen in aufsteigenden Haufen gesammelt, wobei der feste Boden unter den Füssen verloren geht. In der Formengebung und Bewegung verschmähte er nicht das Unfeine und Gewöhnliche; für die Belebung der Einzelfigur wie der Gruppen verwandte er vor Allem Licht und Schatten, sodass er im Hintergrunde sogar eine Art Helldunkel hervorbrachte. Dennoch machte das ganze Bild in seiner kunstvoll reichen Farbenpracht schon wegen des Goldgrundes nicht den Anspruch die Wirklichkeit wiederzugeben.

Unter den folgenden Malern ist nur der Meister der Verherrlichung Marias den Spuren Lochners gefolgt. Die Schule der Niederländer führt zu einer anderen Anschauung. Ihr Hauptvertreter ist der Meister des Marienlebens. Er vertheilt die Figuren über das ganze Bild in schöngefügten Gruppen, wobei er den Augenpunkt so hoch nimmt, dass sie auf einer aufsteigenden Fläche zu stehen scheinen. Seine zarte Modellirung wirkt etwas flach, die Bewegung ist vielfach zaghaft und befangen. In seiner »Klage um den todten Christus« beweisen schon die beigefügten Heiligen, dass der unmittelbare Eindruck der Wirklichkeit nicht beabsichtigt ist. Diesem Ziele nähert sich nun der Sippenmeister mit seinen lebhaft bewegten und schlechtgeordneten Gruppen; allein bei ihm ist die Zeichnung zu unsicher, als dass er vollen Erfolg haben könnte. Erst das Pariser Bild des Bartholomaeusmeisters bringt etwas Neues.

[609] Ueber die Bildnisse und bildnissmäfsigen Heiligen der Kölner Schule s. Alfred Lehmann, das Bildniss bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer S. 63 ff.

[610] Seiner Vorliebe für das Hässliche verdankt der Severinsmeister die besondere Anerkennung R. Muthers, der in einer Geschichte der Malerei II S. 103 in diesen Bildern einen »vorsündfluthlichen Karneval« und in dem Maler »einen grofsen Psychologen, einen grofsen Lichtmaler und einen der Begründer des monumentalen Stiles sieht«. Wenn Professor Muther hier von Aposteln mit modernen Gelehrtenköpfen spricht, so müssen die modernen Gelehrten merkwürdig aussehen.

[611] de sera numinis vindicta p. 559, Cap. XV.

Das Verzeichniss der Bilder hat Fräulein Hanni Simons in Elberfeld verfasst.

Nachträge.

Zu S. 22. Das Kreuz des h. Gereon ist ein Stufenkreuz.

Zu S. 51. Den Stil des Ueberganges von der Gothik zu Meister Wilhelm zeigt eine kleine Tafel mit der h. Barbara, bei Frau Frida Mond in London.

Zu S. 130. Ein schönes Werk aus der Schule Meister Wilhelms ist ein Triptychon vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts in der Sammlung des Freiherrn von Brenken zu Wewer bei Paderborn (Eichenh. H. 1,67 B. 1,80 u. 0,90), abgebildet bei Ludorff, Die Bau- u. Kunstdenkmäler von Westphalen (6. Kreis Paderborn) Taf. 114, 2. 115, 1, 2. Auf dem Mittelstück sieht man 4 Heilige, l. S. Gregorius und S. Gereon, r. S. Helena mit dem Kuppelbau und S. Anno mit dem Ostende von Gereon, auf den Flügeln S. Barbara und S. Catharina, S. Stephanus und S. Elisabeth. Die Köpfe sind zum Theil retouchirt. Auf der Aussenseite der Flügel ist die Verkündigung dargestellt. Der Engel mit einer Perlenschnur im Haar gleicht den Engeln im Aachener Domschatz. Das Werk ist ohne Zweifel für S. Gereon ausgeführt. — Noch später sind in der selben Sammlung die Krönung und der Tod Maria (Ulmenholz H. 0,87 B. 0,56). Die Compositionen sind noch ganz in der Art Wilhelms; bei der Krönung stehen zwei musicirende Engel zur Seite und in den unteren Ecken sitzen je 3 singende Engel wie bei der Veronica in München, aber die Ausführung gehört schon der zweiten Generation der Schule. — Endlich befinden sich in Wewer verschiedene übermalte Bilder dieser Schule aus der Passionsgeschichte.

Zu S. 231. Aus dieser Schule finden sich in der Sammlung der Freiherrn von Brenken zu Wewer 4 Leinwandbilder mit der Geschichte der heiligen Cordula (H. 1,20 B. 0,80): 1. Die Heilige wird auf Befehl des Hunnenkönigs durch den Hals geschossen. Die Hunnen sind lebendig und derb geschildert. Im Vordergrunde liegen die Leichen der heiligen Jungfrauen. Links im Hintergrunde

sitzt S. Cordula im Schiff verborgen und sieht, wie die Seelen der Gefährtinnen in zwei Tüchern zum Himmel getragen werden: rechts sieht man die Zelte des Hunnenheeres, weiterhin die Stadt mit der Rheinbrücke, ganz r. S. Gereon, Alles geschickt und übersichtlich ausgeführt. — 2. Die Heilige erscheint der frommen Hildendruyt; diese meldet die Erscheinung der Aebtissin, die von einer Schwester und einem Canonicus begleitet aus der Thür des Klosters tritt. — 3. Die Heilige erscheint dem Johanniter Ingebrant (1263) und offenbart ihm die Stelle ihres Grabes. Der Ritter theilt es dem Prior mit. — 4. Albertus Magnus erhebt die Reliquien der Heiligen und steht vor ihrem Grabe in der Kirche; ganz vorne der Stifter mit 5 Söhnen und 6 Töchtern. Die Tracht ist wieder kirschroth und schwarz.

Register.

A

Aachen, Samml. Beissel, Meister der Verherrlichung: Anbetung der h. 3 Könige 203.
— Niederrheinischer Maler des 15. Jhrh.: Erlösung aus dem Fegefeuer 394.
— Samml. Adam Bock, Sippenmeister: Christenverfolgung 250.
— Samml. Clemens, Schule M. Wilhelms: Kreuzigung 94, 106.
— Dom, Chor, Schule des M. des Marienlebens: Kreuzigung 230.
— — Nachf. des Severinsmeisters: Kreuzigung 290.
— — Schatz, Schule M. Wilhelms: Musizierende Engel 80.
— — — Nachf. des M. des Marienlebens: Leben der h. Jungfrau 254.
— Samml. Fay, Niederrheinisch: Krönung Mariä 203.
— Samml. Flamm, M. des Marienlebens: Kreuzigung 224.
— Samml. Lersch, Nachf. M. Wilhelms: Kirche und Synagoge 90.
— Museum Suermondt No. 148. Niederrhein. Maler des 15. Jhrh.: Crucifixus und Scenen aus d. Leben Mariä 395—397.
— — Lütticher Schule: Gott Vater zwischen Heiligen 409.
— — Älterer Sippenmeister: Gefangennahme Christi 141.
— Samml. Nellessen, Sculptur des 15. Jhrh. 393.
— **Godaert Butgyn von,** Maler 207, 347, 419.
— **Heinrich von,** Maler 350.
— **Johann von,** Maler 333.
Alexander, Magister, Schreiber 76.
Altenberg, Dom, Westfenster 51.
Altenburg, Prinzessin Georg von Sachsen-A., Lochner: Anbetung des Kindes 162, 344.
Amsterdam, Ryksmuseum No. 525, Goth. Tafelbild 379.
Antwerpen, Museum, Goth. Gemälde 50.
— No. 515. Nachf. M. Wilhelms: H. Leonhard 148.
Are, Tilmannus de, Illuminator 139.
Arnesti, Mariale 60.
Augsburg, Fürst Karl Fugger-Babenhausen, Meister der Ursulalegende: H. Familie 295.
— Galerie, M. von Heisterbach: Christus u. Pilatus, Judaskufs, Kreuzschleppung, Himmelfahrt 163.
— — Schule des M. des Marienlebens SS. Barbara u. Ursula, Katharina u. Dorothea 230.
— — Severinsmeister: Himmelf. Mariä 281.
— — Werkst. d. Sippenmeisters: SS. Augustinus u. Andreas, Hieronymus u. h. Bischof 249.
— — Westphälisch: Crucifixus u. Heilige 415.
— Frh. v. Holzschuher, Schule des M. des Marienlebens: Ein seliges Ende 230.

B

Bad-Wildungen s. Wildungen.
Baden-Baden, (früher) Kunsthandlung Schall, M. der Ursulalegende: Rückkehr der Heiligen nach Basel 301.
Baers, Jan de, Bildschnitzer 106.
Barbaris, Jacopo de 428.
Bartholomäus, Meister des h. (auch Bartholomäusmeister), 256—274, 352.
Basel, Samml. Bachofen, Nachf. des M. des Marienlebens: Verkündigung 228.
— Kreuzgang der Carthause 169.

Beaune, Hospital, Rogier van der Weyden: Weltgericht 150.
Beauneveu, André, Maler 60, 126.
Beeke, Joos van der, Maler 310.
Benno von Osnabrück, Architekt 5.
Bercka, Johann de 230.
Bergerhausen, Wilhelm von, Maler 123.
Bergheim-Müllekoven, Goth. Wandgemälde 368.
Berlin, Kgl. Bibliothek, Schule M. Wilhelms: Miniatur 85.
— — Ms. germ. 42 Miniaturen d. 15. Jhrh. 376.
— — Ms. germ. 516. Illustrierte Bibelhandschrift des 15. Jhrh. 409.
— Samml. Carstanjen, Sippenmeister: Verherrlichung Mariä u. Heilige 240 bis 242.
— Samml. Hainauer, Bartholomäusmeister: Christnacht 258.
— Samml. Rich. v. Kaufmann, Bartold Bruin: Christnacht 304, 311.
— — Schule Lochners: S. Johannes Bapt. u. S. Maria Magdalena 175.
— — Geertgen van S. Jans: Christnacht 429.
— Kunstgewerbemuseum, Severinsmeister: Glasgemälde (Leben des h. Bernhard v. Clairvaux) 277.
Kupferstichkabinet, Goth. Miniatur 367.
— Museum No. 525 A, Jan van Eyck: Mann mit den Nelken 242.
— — No. 578 A B C, Werkstatt des Sippenmeisters: Triptychon, Maria u. Heilige 250.
— — No. 588, Bartold Bruin: Bildnis des Bürgermeisters Joh. v. Rheidt 314.
— — Nr. 639. Bartold Bruin: Der Herzog v. Cleve kniet vor der h. Jungfrau 313.
— — No. 1199. Nachf. des M. des Marienlebens: Verkündigung 228.
— — No. 1216, Goth. Tafelbild 50.
— — No. 1224, Nachf. M. Wilhelms: 87—89, 135, 390.
— — No. 1235, M. d. Marienlebens: Maria unter Heiligen im Himmelsgarten 220.
— — No. 1235 A, M. d Verherrlichung: Christnacht 204.
— — No. 1238, Schule M. Wilhelms: Maria unter Heiligen im Himmelsgarten 137.
— — Gothisches Diptychon mit Maria u. Crucifixus 34, 433
— — Schule des M. der Ursulalegende: Kreuzigung 304.
— Wachtler (Kunsthändler), Nachf. Lochners: Verspottung Christi 192.
— — Nachf. Lochners: Pietà 189.
Besançon, Bibliothek, No. 54, Oberdeutsche Schule, Miniaturen des 13. Jahrh. 383.
— — No. 550. Miniatur um 1400 366.
— Galerie, Bildnis des Herzogs Johann v. Burgund 172.
Besselich b. Ehrenbreitstein, Samml. Stedtmann, M. der Ursulalegende: Geburt u. Gebet der Heiligen 301.
Bielefeld, Marienkirche, Westphälisches Altarwerk 112, 341.
Binck, Jacob 430.
Blankenberg Johannes 111.
Bloemevenna, Petrus 263.
Bonn, Provinzialmuseum, Werkstatt des Sippenmeisters: S. Barbara 250.
— — M. der Ursulalegende: 4 Scenen aus dem Leben der Heiligen 301.
— — Westphälisches Altarwerk 133.
— Universitätsbibliothek, Missale des J. von Valkenburg 16.
— Samml. Virnich, M. des Marienlebens: Triptychon (Kreuzigung, Verklärung, Auferstehung) 214, 348.
— — Schule des M. des Marienlebens: S. Bruno empfängt die Bestätigung des Ordens 231.
— — M. der Ursulalegende: Brustbild einer alten Frau 299.
— **Johann von**, Maler 263.
Bosch, Hieronymus 240.
Bouts, Dirck 200, 212, 219.
Brandenburg, Zeichenschule, B. Bruin d. j.: Bilder von Gottschalk Bruin u. s. Frau 432.
Braunfels, Schlofs, Goth. Tafelbilder 30.
— — Schule M. Wilhelms: Verkündigung, Christnacht 135.
— — Nachf. des ält. Sippenmeisters: Anbetung der h. 3 Könige 147.
Brauweiler, Wandgemälde des 12. Jahrhunderts 8.
— Wandgemälde des 13. Jahrh. 16.
Breslau, Caricatur 389.
Broederlam, Melchior 102, 106, 337.
Brügge, Notre-Dame, M. der Ursulalegende: Anbetung der h. 3 Könige, Verkündigung 295.
Brugis, Johannes de, Maler 60.
Bruin, Arnold, Maler 171, 330.
— **Bartholomäus d. j.** 330, 360, 432.
— **Bartold** 306—330, 358, 375.
Bruno, Erzbischof 3.
Brüssel, Bibliothek No. 212, Gothische Miniaturen 36.
— — No. 467, Miniaturen d. 12. Jahrh. 362.
— — No. 9045, Guillaume de Tyr: Miniaturen des 15. Jahrh. 406.
— — No. 9231, Fleur des histoires 406, 390.

Brüssel, Bibliothek, Grandes heures du Duc de Berry 372.
— — Oberrhein. Miniaturen des 15. Jahrhunderts 157.
— Galerie No. 3, Dirck Bouts: Kaiser-Otto-Bilder 213, 222.
— Nr. 31, Niederländisch 15. Jahrh.: Anbetung des Kindes 420.
— — No. 57—64, Schüler Rogiers: Kölner Kirchen 189.
— — No. 106, Werkstatt des Sippenmeisters: Messe des h. Gregor 249.
— No. 120, Sippenmeister: Kreuzigung 236, 239.
— — No 127, Oberdeutsch: Geifselung, Himmelfahrt 415.
— — Bartholomäusmeister: Hochzeit zu Kana 258.
Budapest, Galerie No. 156, M. des Marienlebens: Maria mit Kind 224.
— No. 841, Schule des Bartholomäusmeisters: H. Familie 257.
Burtscheid, Byzantinisches Bild 362.
Butgyn, Godaert, von Aachen, Maler 207, 347, 419.

C

Cambridge, Corpus Christi College, Gothische Miniaturen 375.
Castor, Johann von, Maler 123.
Champmol, Karthause, Herman de Coulogne 434.
Chantilly, Bibliothek No. 315—317. Evrard d'Espinques: Miniaturen des 15. Jahrh. 423.
Christian. Maler 12.
Christoph, Meister, Maler 422.
Chuonrad, Maler 5.
Clais, Maler 414, 419.
Clapis, Petrus von 310.
Claren-Altar 46 50, 51—57. s. Köln, Dom 60.
Cleef, Joos van, Maler 310.
Coblenz, S. Castor, Wandgemälde des 14. Jahrh. 51.
Coeln s. Köln.
Colonia, Johannes de, pictor et aurifaber 127.
Conrad von Soest, Maler 99, 341.
Conradus, clipeator 374.
Conreshem, Christian 280.
Constanz, Dominikanerkloster, Wandgemälde des 14. Jahrh. 67, 401.
— Münster, Wandgemälde von 1445 169.
— Richenthaler Chronik 157, 169, 398,
— Wandgemälde des 14. Jahrh.: Darstellungen der Leinenindustrie 169.
— Hans von, Maler 169, 401, 434 — s. Wyctzinger.

Coulogne, Herman de, Maler 381, 387, 434.
Cues a. d Mosel, Hospital, M. des Marienlebens: Kreuzigung, Verspottung, Grablegung u. Heilige 214, 348.

D

Darmstadt, Bibliothek Mscr. No. 70, Niederdeutsches Gebetbuch von 1451 178, 188, 397.
— — No. 544, Miniaturen aus dem 11. Jahrh. 5.
— Galerie No. 160, Schule M. Wilhelms: Crucifixus zw. Maria u. Johannes, Heilige 135.
— — No. 161, Schule M. Wilhelms: Crucifixus u. Heilige 137.
— — No. 168, Lochner: Darstellung Christi im Tempel 175—77, 178, 183, 343.
— No. 170, Bartholomäusmeister: Maria mit den HH. Adrianus u. Augustinus 259.
— — No. 175, Schule Schongauers: Crucifixus m. Maria u. Johannes 266.
— — Schule des M. des Marienlebens: No. 177, 178, Wurzel Jesse u. Sinnbilder der unbefl. Empfängnis, h. Sippe. No. 179, 180, 8 Tafeln mit Passionsbildern. No. 181, 4 Heilige. No. 182, Darstellung im Tempel, HH. Martin u. Barbara. No. 184, Pietà mit 4 Heiligen u. Stifterpaar 230. No. 186, 187, 2 Scenen aus dem Leben des h. Bruno 231.
— — No. 255, Bartold Bruin: Verkündigung 306.
— — No. 258, M. der Ursulalegende: Krönung Mariä 297.
— bei Prinz Wilhelm von Hessen, Schüler Lochners: Anbetung des Kindes 175.
Daun, von: Philipp, Wirich u. Margaretha 278.
Des Mares, Piere 290.
Deutz, Münster, Tumba des h. Heribert 9.
— — Wandgemälde des 11. Jahrh. 5.
Dijon, Jan de Baers: Altarwerk von 1392 106, 109, 136.
— Magdalena 385.
Donaueschingen, Bibliothek No. 185, Oberdeutsche Miniaturen des 13. Jahrhunderts 383.
— — No. 436, Miniatur, H. Familie 139
Dortmund, Dominikanerkirche, Hildegardus: h. Sippe u. Christnacht, Stammbaum und Tod Mariä 315.

Dortmund, Marienkirche, Westphälisch: Geburt, Anbetung, Tod und Krönung Mariä 112.
— Rathaus, Wandgemälde des 14. Jahrhunderts 50.
Douay, Museum No. 183, M. des Marienlebens: zwei Köpfe (Copie) 226.
Dresden, Bibliothek, Bilderbibel 91.
Drolerien s. Köln, Rathaus, Hansasaal und Gürzenich.
Duderstadt, Heinrich von, Maler 115.
Düren, Johann van, Maler 226, 347.
Dürer, Albrecht 117, 119, 168, 404.

E

Ebregisilus, Bischof 15.
Eckart, Johann, Maler 123, 388.
Edinburg, Nationalgalerie, M. des Marienlebens: Bekehrung des h. Hubertus 224.
Elsig b. Euskirchen, Pfarrkirche, Schule des M. des Marienlebens: Kreuzigung 231.
Engelbert von der Mark, Grabmal 337.
Engelbrechtsen, Cornelis 283.
Engilbertus, pictor 12.
Erfurt, Museum, Art des M. der Verherrlichung: Krönung Mariä 200.
Erkelenz, Altarwerk von 1457, Maria von 1533 387, 408.
Erwein, Johann, Maler 388.
E S, Meister 222, 317, 401, 409.
Espinques, Évrard d', Illuminator 423.
Essen, Münster, Wandgemälde des 11. Jahrh. 4.
— — Wandgemälde des 14. Jahrh. 50.
— Stiftskirche, Bartold Bruin: Kreuzigung u. Beweinung, Christnacht u. Anbetung d. h. 3 Könige 312.
Everdingen, Andreas van, Dombaumeister 123.
Eynenberg, Konrad von 282

F

Falkenstein, Cuno von 51.
Flémalle, Meister von 189, 406.
Florenz, Bargello, Burgundisches Diptychon 342, 378.
— S. Maria Novella, Cap. degli Spagnuoli, Kreuzigung 106, 130.
Folkmar, Erzbischof 3.
Francke, Meister 116.
Frankfurt a/M., Bartholomäusstift, Miniatur des 14. Jahrh. 364.
— Deutschordenshaus, Veronica 376.
— Dom, Wandgemälde von 1427 157, 344.
— Samml. Goldschmidt, Bartold Bruin: Agrippa von Nettesheim 313.
Frankfurt a./M., Historisches Museum, Westphälisch: Maria im Himmelsgarten 113, 342.
— (früher) Samml. Münzenberger, Severinsmeister: Beweinung 424.
— Städelsches Institut No. 62, Lochner: Martyrien der 12 Apostel 155.
— — No. 102, Meister von Flémalle: Dreieinigkeit 189.
— — No. 81, M. von Frankfurt: Kreuzigung 426.
— — No. 93, Joos van Cleef: Beweinung 428.
— **Meister von** 308, 358.
Frauenberg b. Euskirchen, Kirche, M. der Ursulalegende: H. Sippe 293—95.
Freiburg i/B., Dr. Marbe, Oberrheinisch: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt u. Anbetung der h. 3 Könige, Darstellung im Tempel, Beschneidung Krönung Mariä 157.
Freising, Erzbischöfl. Museum, Anton von Worms: Kreuzigung 316.
Fröndenberg, Westphälisch: 8 Bilder aus dem Leben Mariä 111.
Fuchs, Maximilian, Maler 171.

G

Geertgen van Harlem 284, 304.
Geldorp Gortius s. Gortius.
Gerlach, Maler 12.
Georgslegende, Meister der 193—97, 346.
Ghiberti, Lorenzo 126.
Giotto 39, 116, 395.
Giselbertus, Bildhauer 152.
S. Goar s. unter S.
Gortius, Geldorp 333.
Goswin s. Gusmin.
Gotha, Herzogl. Museum No. 391, B. Bruin d. j.: Bildnis einer älteren Frau 333.
Göttingen, Universitätsbibliothek, Miniaturen des Bellifortis 390.
Grabow, Hamburger Altarwerk 58, 339.
Groene, Heydenricus, Johann, Peter, Wynand, Maler 75.
Gusmin 126.

H

Haag s. S'Gravenhage unter S.
Hackeney, Nicasius 248, 309, 417, 428.
Halberstadt, Domschatz, Westphälisch: Maria u. Heilige 114.
Hamburg, Samml. Weber No. 6, 7, M. des Marienlebens: Himmelfahrt Christi, Maria mit den HH. Agnes u. Margaretha 223.
— — No. 8, Severinsmeister: Triptychon: Kreuzigung 282—84.

Hamburg, Samml. Weber No. 9, Art des M. der Verherrlichung: S. Petrus als Schutzpatron Hermanns von Hessen 206.
— No. 57, Bartold Bruin: H. Jungfrau mit den HH. Benedictus und Scholastica 306.
— — No. 58, Bartold Bruin: Maria Selbdritt 323.
— — No. 66, B. Bruin d. j.: Bildnis des Peter Ulner 331.
— — Schule M. Wilhelms: Maria im Himmelsgarten 70, 341.
— — Triptychon aus Dijon 390
Hannover, Provinzialmuseum, Westphälisch: Grosses Altarwerk von 1424, Leben Mariä 115.
Hans von Constanz, Maler 169, 401, 434.
Hardenrath, Familie 220, 308, 309.
Hausbuch-Meister 410.
Heemskerk, Martin von 327, 360, 432.
Heisterbacher Altarwerk 162, 344.
Henricus, pictor 39, 76, 336.
Herle, Wilhelm von, Maler 75, 339, 369, 373.
Herman de Coulogne s. Coulogne.
Hermannus, Illuminator 76.
Hesdin, Jacquemart de 60.
Hessen, Hermann von, Erzbischof 263, 352.
Heurassel in Böhmen, Magdalena 385.
Hildegardus, Maler 359.
Hiltfredus, Schreiber 361.
Hochstaden, Konrad von, Erzbischof 335.

I

Innsbruck, Ferdinandeum, Tiroler Bilder des 15. Jahrh. 106.

J

Jabach, Katharina 431.
Jerrigh, Maler 333.
Joannes de Brugis, Maler 60.
Joest, Jan, van Calcar, Maler 309, 427, 428.
Johann von Aachen, Maler 333.
— **von Melem,** Maler 315.
Johannes, Illuminator 76.
— **de Colonia,** Maler 126.
— **Jodoci von Wesel** 308.
Joos van Cleef 310.
Justus, Maler 343.

K

Kaldenhof, Samml. Löb, Westphälisch: 4 Scenen aus d. Leben Marias 99, 111.
Karlstein, Katharinencapelle, Wandgemälde des 14. Jahrh. 57.
— Kreuzcapelle, Maria selbdritt 139.
Keerstbach, Claeijs Heinderics van Maler 414.
Kirchsahr b. Altenahr, Kirche, Älterer Sippenmeister: Altarwerk 142.
Kleingedank, Hilger 21, 29.
Kogeler, Sophie van 387.
Köln, S. Andreas, Bartold Bruin: Crucifixus u. Heilige 328.
— — Severinsmeister: Stickerei: 5 Rundbilder aus d. Leben des h. Hubertus 288.
— — Severinsmeister: Stiftung der Rosenkranz-Bruderschaft 296.
— Ansichten der Stadt Köln 205, 206, 347, 430. — s. Mus. W.-R. No. 131.
— Antoniterkirche, Glasgemälde des 16. Jahrh. 318.
— S. Aposteln, Sog. Leichentuch der Richmodis 32.
— S. Brigida, M. der Verherrlichung: Altarbild. — s. Mus. W.-R. No. 130.
— S. Caecilia, Wandgemälde des 13. Jahrh. 14.
— Carmeliterkirche, Imago Misericordiae 376.
— Carmeliterkloster, Kreuzgang, Wandgemälde des 14. Jahrh. 395.
— früher Samml. Clavé von Bouhaben, M. des Marienlebens: S. Joh Baptista 223.
— S. Columba, Pastorat, Sippenmeister: Crucifixus 250.
— S. Cunibert, Glasgemälde des 13. Jahrh. 11.
— — Wandgemälde des 13. Jahrh. 12.
— — Gothische Wandgemälde 28.
— — Chor, Westphälisch: 12 Heilige 108—110, 136.
— — M. des Marienlebens: Messe des h. Gregor 223.
— — Schule des M. des Marienlebens: zwei Flügelbilder mit Heiligen; Mittelschiff: Crucifixus mit SS. Joh. Bapt. u. Cunibert; an der Thür des Sacramentshäuschens: Crucifixus m. Maria u. Johannes 230.
— — Bartold Bruin: Auferstehung 312.
— — Statuengruppe der Verkündigung 181, 435.
— — Kreuzgang, Gothische Wandgemälde 367. — s. Mus. W.-R.
— Dom, Chor, Gothische Glasgemälde 18, 19, 21, 336.
— — Goth. Wandgemälde 18, 37, 365, 371.
— — Chorschranken 23, 133, 336.
— — Chorstühle 27.
— Clarenaltar 40—57.
— — Lochner: Rathscapellenbild 164 bis 172, 343.
— — Bartold Bruin: Tript. Crucifixus 327.

Köln, Dom, Grabmal Engelberts von der Mark 59, 337.
— — linkes Querschiff, Glasgemälde des 15. Jahrh. 135.
— — nördl. Seitenschiff, Sippenmeister: Glasgemälde 250—53, 352. Severinsmeister: Glasgemälde 278, 289.
— — Sakristei, Severinsmeister: Glasgemälde 277.
— Domarchiv No. 12, Miniaturen des 11. Jahrh. 5.
— — No. 13, Miniatur des 14. Jahrh. 361.
— — No. 45, Initialen des 10. Jahrh. 5.
— — No. 63, 65, 67, Initialen des 9. Jahrhunderts 2.
— — No. 143, Miniatur des Erzbischofs Evergerus 3.
— — No. 149, Goth. Missale 36.
— — No. 210, Ornamente der Merovingerzeit 2.
— — Irische Handschriften 2.
— — Miniatur des Erzbischofs Friedrich 6.
— Dom, alter, Majestas des 9. Jahrh. 3.
Dominikanerkirche, Glasgemälde des 13. Jahrh. 16.
— Erzbischöfl. Museum, Graduale des J. von Valkenburg 16.
— Lochner: Madonna mit dem Veilchen 159.
— — Werkstatt des Severinsmeisters: Messe des h. Gregor 288.
— Samml. Essingh, Severinsmeister: Messe des h. Gregor 287.
— S. Gereon, Vorhalle, Nachf. Lochners: Verkündigung 190.
— — Langhaus, Apsis, Wandgemälde des 12. Jahrh. 8.
— — Gothische Chorstühle 27, 33.
— — Sakristei, Goth. Glasgemälde 22.
— — Orientalische Kästchen 362.
— Krypta, Mosaik des 11. Jahrh. 6.
— — — Wandgemälde des 13. Jahrh. 369.
— — Untergegangene Mosaiken d. 6. Jahrhunderts 2.
— — Untergegangene Wandgemälde des 11. Jahrh. 6.
— S. Gertrud, Goth. Glasgemälde 365.
— Gürzenich 344.
— — Kaminreliefs, Drolerien 181.
— Hansa-Saal, Gothische Wandgemälde 41.
— Samml. Hax, Bartold Bruin: Tript. Krönung Mariä 310.
— Historisches Museum, Gothische Wandgemälde 42.
— Karthause, Schule des M. des Marienlebens: 11 Scenen aus dem Leben des h. Bruno 231, 420.
Köln, Karthause, Altarbilder, Glasgemälde, Gold- u. Silbergerät 263.
— — Kreuzgang, Glasgemälde von 1464 203, 263.
— Kunstgewerbemuseum, Glasgemälde des 15. Jahrh. 203.
— — Severinsmeister: Glasgemälde (Leben des h. Bernhard von Clairvaux) 277.
— — Unbekannte Ausländer, Anf. des 16. Jahrh.: 4 Exempla justitiae 289.
— S. Laurentius, Tafelbild des 14. Jahrhunderts 58.
— S. Maria im Capitol, Hardenrathscapelle, Werkstatt des M. des Marienlebens: Wandgemälde 220, 419.
— — Lettner 428.
— — nördl. Seitenschiff, Glasgemälde des 16. Jahrh. 318.
— S. Maria Lyskirchen, Wandgemälde des 13. Jahrh. 11, 12.
— — nördl. Seitenschiff, Glasgemälde des 16. Jahrh. 318.
— S. Matthias, Wandgemälde des 13. Jahrh. 362.
— Minoritenkirche, Goth. Wandgemälde 37, 38, 369.
— — Untergegangene Wandgemälde von 1408 81.
— Museum Wallraf-Richartz: Wandgemälde des 13. Jahrh. 10.
— — Copie von drei Feldern der Chorschranken des Domes 433.
— — Gothisches Antiphonar 35.
— — Abdruck einer Grabplatte vom Ende des 14. Jahrh. aus dem Dom zu Altenberg 390.
— — No. 1, Goth. Triptychon. Kreuzigung 32.
— — No. 2 u. 3, Gothische Tafelbilder: HH. Johannes B. und Paulus 39.
— — No. 4 u. 5, Gothische Tafelbilder: Verkündigung u. Darstellung 40.
— — No. 6, Gothisches Tafelbild: Leben Jesu 46, 67, 87.
— — No. 8 u. 9, M. Wilhelm: Crucifixus u. Heilige 61.
— — No. 10 u. 11, Schule M. Wilhelms: Verkündigung und Heimsuchung 79.
— — No. 12, Schule M. Wilhelms: Veronica 65.
— — No. 13, Schule M. Wilhelms, Tript.: Madonna mit der Erbsenblüthe 71, 339.
— — No. 14—28, M. der grossen Passion: Leidensgeschichte 81; Heilige 83; Apostel 83.
— — No. 20, Tafelbild des 14. Jahrhunderts 78, 83.

Köln, Museum Wallraf-Richartz No. 30—38, M. der kleinen Passion: Leidensgeschichte 86; Verkündigung, Laurentius u. Stephanus 87.
— — No. 39, Tafelbild des 14. Jahrh. 78.
— — No. 39—42, Schule M. Wilhelms: Verkündigung etc. 84.
— — No. 43, Schule Meister Wilhelms: Apostel 84, 149.
— — No. 44, Schule M. Wilhelms: Martyrium der 11000 Jungfrauen 91, 340.
— — No. 45, 46, Schule M. Wilhelms: h. Antonius u. Marter der elftausend 93.
— — No. 47, Schule M. Wilhelms: Crucifixus 83, 135.
— — No. 48, Unbekannter Kölner des 15. Jahrh.: Kreuzigung 128, 340.
— — No. 49, Schule M. Wilhelms: Crucifixus mit Heiligen 136.
— — No. 50, Schule M. Wilhelms: Veronica 66.
— — No. 51, Schule M. Wilhelms: Crucifixus 83.
— — No. 53, 54, Nachf. M. Wilhelms: Tod Mariä, Heilige 145, 148.
— — No. 55, Ält. Sippenmeister: Triptychon, h. Sippe 139
— — No. 56—59, derselbe: 3 Bilder aus der Leidensgeschichte, Weltgericht 141.
— — No. 60, Werkstatt des älteren Sippenmeisters: H. 3 Könige u. Gastmähler 146, 147.
— — No. 63, Lochner: Weltgericht 150 bis 155, 198, 240, 343, 398.
— — No. 64, Lochner: Madonna in der Rosenlaube 174.
— — No. 65, 66, Lochner: 6 Heilige 173.
— — No. 67, Nachf. Lochners: H. Jungfrau 161, 390.
— — No. 68, 69, 70, M. des Heisterbacher Altarwerks: Geifselung, Grablegung; H. Ursula 163
— — No. 71—75, Nachf. Lochners: Kreuzigung, Geifselung, Kreuzschleppung, Himmelfahrt, Pfingsten 164.
— — No. 76, Nachf. Lochners: Verkündigung 164.
— — No. 77, Nachf. Lochners: Auffindung des Kreuzes 190.
— — No. 78, Nachf. Lochners: Pietà 189.
— — No. 79—93, Nachf. Lochners: Bilderreihe mit der Legende d. h. Ursula 183 f.
— — No. 94, 95, 96, Nachf. Lochners: Nachahmung des Dombildes 187.
— — No. 97, Nachf. Lochners: Crucifixus von 1458 180, 189.

Köln, Museum Wallraf-Richartz No. 98, Unbek. Maler des 15. Jahrh.: Verkündigung 189.
— No. 100, Unbekannter Maler des 15. Jahrh.: Leben Jesu 181, 182.
— — No. 105—16, Unbekannter Maler des 15. Jahrh.: 12 Scenen aus dem Leben Jesu 182.
— — No. 117, Unbekannter Maler des 15. Jahrh.: H. Jungfrau, Maria Magdalena u. Maria Egyptiaca 191, 196, 371.
— — No. 119, Unbekannter Maler des 15. Jahrh.: Crucifixus 180.
— — No. 120, Unbekannter Maler des 15. Jahrh.: Die 3 h. Ärzte 191.
— — No. 121, Unbekannter Maler des 15. Jahrh.: Marter des h. Erasmus 192.
— — No. 124, Unbekannter Maler des 15. Jahrh.: Vision aus der Offenbarung 202.
— — No. 125—127: M. der Georgslegende: Altarwerk 193—96, 197.
— — No. 128, M. der Verherrlichung: Verherrlichung Mariä 197—200.
— — No. 129, 130, M. der Verherrlichung: 2 Flügelbilder mit Heiligen 204—206.
— — No. 131, M. des Marienlebens: Der Heiland am Kreuz 208, 219, 348.
— — No. 132, 133, M. des Marienlebens: HH. Katharina u. Barbara 216, 220.
— — No. 134, M. des Marienlebens: Die Mutter Gottes u. der h. Bernhard 217.
— — No. 135—140, M. des Marienlebens: H. 3 Könige etc. 223.
— — No. 141—143, M. des Marienlebens: Klage um Christus 224 bis 226, 349, 436.
— — No. 144, 145, Schule des M. des Marienlebens: Tempelgang, Verkündigung; Darbringung, Verklärung 230.
— — No. 146, Schule des M. des Marienlebens: Crucifixus 230.
— — No. 147—154, M. der Lyversbergischen Passion: 8 Scenen aus dem Leben Jesu 227.
— — No. 155, Unbekannter Maler des 15. Jahrh.: H. Anna selbdritt, Entkleidung des Heilandes 407.
— — No. 157, Unbekannter Maler des 15. Jahrh.: Die h. Jungfrau mit Karthäusern 263.
— — No. 158, Unbekannter Maler des 15. Jahrh.: Fürbittbild 249.

Köln, Museeum Wallraf-Richartz No. 150, Nachf. des M. des Marienlebens: Aus den. Leben des h. Bruno 231.
— No. 165, Sippenmeister: Beweinung Christi 235.
— — No. 166—168, Sippenmeister: Tript. Martyrium d. h. Sebastian 244—247.
— — No. 169, Sippenmeister: Tript. Sippe der h. Jungfrau 247, 248.
— — No. 170: Sippenmeister: Triptychon, HH. Dorothea u. Barbara 253.
— — No. 171—175, Werkstatt des Sippenmeisters: Messe des h. Gregorius, Stehende Madonna, Predigt des h. Bernhard, Verkündigung, Anbetung des Kindes 249.
— — No. 177, Nachf. des Sippenmeisters: Rückkehr aus Ägypten 289.
— — No. 178, 179, Nachf. des Sippenmeisters: 6 h. Jungfrauen 290.
— — No. 182, Unbekannter Maler des 15. Jahrh.: Veikündigung 420.
— — No. 183, Bartholomäusmeister: Mutter Gottes 259.
— — No. 184, Bartholomäusmeister: Tript. S. Thomas 260—262, 353.
— — No. 185, Bartholomäusmeister: Triptychon, Crucifixus u. Heilige 264—266.
— — No. 186, 187, Severinsmeister: SS. Paulus u. Hieronymus 276.
— — No. 188, Severinsmeister: Weltgericht 278, 279.
— — No. 189, Severinsmeister: H. 3 Könige 279—281, 357.
— — No. 190, Severinsmeister: Christus vor Pilatus 284.
— — No. 191, Werkstatt des Severinsmeisters: Christus vor Pilatus 285.
— — No. 192, Severinsmeister: 8 hh. Jungfrauen 286.
— — No. 193, Severinsmeister: Brustbild eines Mannes 287.
— — No. 194—99, Werkstatt des Severinsmeisters: HH. Cyprianus u. Anno, Heimsuchung, Verkündigung, Salvator mundi 288.
— No. 200, Schüler des Severinsmeisters: Stigmatisation d. h. Franziskus 292, 293, 358.
— No. 201, M. der Ursulalegende: Maria im Kreise weiblicher Heiliger 298, 299.
— — No. 202, 203, 204, M. der Ursulalegende: Die Heilige wird geweiht, Erscheinung des Engels, Auffindung d. Leichnams d. Heiligen 301, 302.
— — No. 205, M. der Ursulalegende: Crucifixus 30[illegible].

Köln, Museum Wallraf-Richartz No. 206, 207, 208, M. der Ursulalegende: 3 Bilder aus dem Leben des h. Laurentius 288.
— — No. 209, Nachf. des Severinsmeisters: Dreifaltigkeit 290.
— — No. 210, Unbekannter Maler des 16. Jahrh.: Kreuzigung 289, 290.
— — No. 211, Anton von Worms: Sippe der h. Jungfrau 316.
— — No. 212, Anton von Worms: Crucifixus mit Heiligen 316.
— — No. 230, Hildegardus: Kreuzigung 315.
— — No. 238, B. Bruin: Tod der h. Ursula 307.
— — No. 239—241, B. Bruin: Scenen aus d. Leben d. h. Ursula 307, 308.
— — No. 242, B. Bruin: Agrippa von Nettesheim (Copie) 429.
— — No. 244, 245, B. Bruin: Scenen aus dem Leben des h. Victor und der h. Helena 320.
— — No. 249, B. Bruin: Arnold von Brauweiler 324.
— — No. 256, B. Bruin: Bildnifs einer Frau 326.
— — No. 257, B. Bruin: Bildnifs eines Mannes 326.
— — No. 261—263, B. Bruin: 2 Flügelbilder mit Heiligen 322.
— — No. 275, 276, Schule Bruins: Verkündigung, Christnacht 307.
— — No. 282, Schule Bruins: Beschneidung 430.
— — No. 293, B. Bruin d. j.: Triptychon, Anbetung d. h. 3 Könige 332.
— — No 298, B. Bruin d. j.: Bildnifs des Laurentius Surius 332.
— — No. 299, B. Bruin d. j.: Bildnifs des Weihbischofs Schmitz 331.
— — No. 300, B. Bruin d. j.: Bildnifs des Herman von Wedig 333.
— — No. 301, B. Bruin d. j.: Bildnifs einer jungen Frau 333.
— — No. 333, Wandgemälde d. 13. Jahrhunderts 11.
— — No. 335—339, Goth. Wandgemälde aus dem Hansasaal 41.
— — No. 340, Wandgemälde d. 15. Jahrhunderts: Geschichte vom lieblosen Sohn 142—145.
— — No. 364, Tafelbild des 14. Jahrhunderts 58, 110.
— — No. 367, Schule M. Conrads von Soest: Kreuzigung 104—108, 109, 128.
— — No 410, 411, Schwäbisch: H. Sippe u. Kreuztragung 410.

Köln, Museum Wallraf-Richartz No. 425, Unbek. Maler des 15. Jahrh.: Die h. Jungfrau u. S. Bernhard 420.
— — No. 439, Bles' Werkstatt: Anbetung der Könige 330.
— — No. 442, M. vom Tode Mariä: Tod der h. Jungfrau 309.
— — No. 488, Art d. Geertgen v. Haarlem: Kreuzigung 304.
— — No. 500, 501, Marten van Heemskerk: SS. Petrus u. Margaretha 327, 330.
— S. Pantaleon, Miniaturen des 11. Jahrhunderts 4.
— Samml. Peltzer, M. des Heisterbacher Altarwerks: Christus vor Pilatus 164.
— — M. der Ursulalegende: Frauenbildnifs 299.
— S. Peter, Chor, Glasgemälde des 16. Jahrh. 318, 319, 408.
— — nördl. Schiff, Glasgemälde von 1530 319, 320.
— — Taufcapelle, Hildegardus: Ausstellung u. Auferstehung Christi 315.
— Priesterseminar, Capelle, Schule des M. des Marienlebens: Beweinung Christi 228, 229.
— Rathaus, Hansasaal, Wandmalereien 41—43, 142, 336.
— — Thurm 125, 340, 344.
— Rheingasse, Overstolzen-Haus, Decken- und Wanddekorationen des 14. Jahrh. 145.
— Schildergasse, früher Haus Königstein, Werkstatt des Sippenmeisters: Predella 249.
— (früher) Samml. Schmitz, M. der grofsen Passion: Maria u. Johannes 83.
— Samml. Schnütgen, Gothische Gemälde 34.
— — M. der grossen Passion: Heilige 83.
— — Schule M. Wilhelms: Auferstehung u. Himmelfahrt 83.
— — Schule M. Wilhelms: Christus vor Pilatus 83.
— — Schule M. Wilhelms: Heilige 123, 124.
— — Älterer Sippenmeister: 2 Tafeln mit je 6 Passionsscenen 141, 142.
— — M. des Heisterbacher Altarwerks: Auferstehung 163.
— — Nachf. Lochners: Eltern d. h. Ursula im Gebet 186.
— — Severinsmeister: 2 Bilder aus dem Leben des h. Severinus 288.
— S. Severin, Bartold Bruin: Abendmahl 328, 329.
— — Chor, Goth. Wandgemälde 30.
— — Querschiff, Severinsmeister: Leben des h. Severinus 288.

Köln, S. Severin, Sakristei, Schule M. Wilhelms: Wandgemälde 80, 81.
— — — Severinsmeister: 4 Heilige 285.
— — südl. Seitenschiff, Severinsmeister: Glasgemälde 277.
— — nördl. Seitenschiff, Kölner des 16. Jahrh.: S. Ursula mit Jungfrauen u. Heiligen 290.
— — Krypta, Crucifixus m. Heiligen 137.
— — — Wandgemälde von 1424 148, 149, 178, 342.
— — Thurm 125, 340, 342.
— Stadtarchiv, Evangeliar aus S. Pantaleon 4.
— — Miniatur von 1395 77.
— — Miniaturen von 1398—1400 382.
— — Miniatur von 1402 86, 340.
— — Schule M. Wilhelms: Miniatur 85, 340.
— — Zunftbrief von 1440 117.
— — Schandbriefe mit Zeichnung 122.
— — Siegel der Bruderschaft auf dem Eisenmarkte 126.
— Steinmeyer, Kunsthändler (früher), Schule des Bartholomäusmeisters: H. Anna selbdritt 423.
— — M. der Ursulalegende: Die h. Jungfrau u. S. Anna im Klosterhof 300.
— — Pallantsches Altarwerk 434.
— Samml. Thewald, M. des Heisterbacher Altarwerks: Kreuzigung 163.
— S. Ursula, Apostelbilder d. 13. Jahrhunderts 10.
— — Goth. Wandgemälde 30.
— — Nachf. Lochners: Bilderreihe mit der Legende der h. Ursula 1456 124, 184—186, 194.
— — Pfarrhaus, Schüler des Severinsmeisters: S. Ursula u. Eccehomo 291.
— (früher) Samml. Weyer, Schule M. Wilhelms: H. 3 Könige 83.
— — Nachf. Lochners: SS. Oswald und Ursula 190.
Königsdorf, Goswin von, Maler 75.
Küdinghoven, Goth. Wandgemälde 366.

L

Lambert von Lüttich, Maler 411.
Landshut, Relief: Kreuz m. Händen 90.
Laurentius Presbyter, Illuminator 60.
Leeds, Temple Newsam, bei Frau Meynell-Ingram, Bartholomäusmeister: Kreuzabnahme 268, 269.
Leinwandbilder aus dem Anfang des 16. Jahrh. 289, 357.
Leipzig, Samml. Felix, Schule M. Wilhelms: Maria mit Heiligen 70, 71, 109, 341.
— Samml. der Deutschen Gesellschaft, Severinsmeister: Glasgemälde: Leben des h. Bernhard von Clairvaux 277.

Leyden, Museum, Cornelis Engelbrechtsen: Kreuzigung 283.
Lille, Museum, Dirck Bouts: Die Seligen werden z. Brunnen d. Heils geführt 212.
— — Schule des M. des Marienlebens: Himmelfahrt Mariä 230.
Lindlar, Schule M. Wilhelms: Miniatur 86.
Linz, Martinskirche, M. des Marienlebens: Gott Vater mit d. Leichnam Christi u. 4 Heilige 215.
— — M. des Marienlebens: Die 7 Freuden Mariä 218, 219, 347.
Liverpool, Galerie, Nachfolger des Severinsmeisters: Pilatus u. Kreuzabnahme 291.
Lochner, Stephan 150—177, 342—345, 350, 398, 402 f. 434, 436.
London, Samml. Beresford Hope, Altdeutsch um 1400 378.
— S. Kensington-Museum, M. der Ursulalegende: Martyrium der Heiligen u. der 11000 Jungfrauen 301.
— Samml. Mond, Gothisch: H. Barbara 437.
— Nationalgalerie No. 250, 251, Werkstatt des M. des Marienlebens: Heilige 224.
— — No. 253, M. des Marienlebens: Messe des h. Hubertus 223.
— — No. 687, Schule M. Wilhelms: Veronica 66.
— — No. 705, Werkstatt Lochners: 3 Heilige 173.
— — No. 706, M. des Marienlebens: Darstellung im Tempel 209.
— — No. 707, Bartholomäusmeister: HH. Petrus u. Dorothea 270.
— — No. 1049, Nachf. des Severinsmeisters: Kreuzigung 291.
— — Dirck Bouts: Grablegung 208.
Loppa, Soror, Schreiberin 338, 368.
Lübeck, Dom, Altarwerk des 15. Jahrhunderts 116.
— Marienkirche, Unbekannter Maler des 15. Jahrh.: Verkündigung u. Heilige 116.
— — Schnitzwerk des Hauptaltars 140.
Ludevicus, Maler 12.
Lulstorp, Jacob von, Maler 75, 374.
Lüttich, Samml. Helbig, Schule M. Wilhelms: Gethsemane u. Ölberg, Verkündigung u. Geburt 83.
— S. Paul, Lütticher Schule des 15. Jahrh.: Thronende Madonna 200, 201.
Lyon, Museum, Gemälde des 15. Jahrhunderts 391.
Lyversbergischen Passion. Meister der 227, 228, 349.

M

Maestricht, Dominikanerkirche, Goth. Wandgemälde 366.
Mailand, Museum Poldi-Pezzoli, Kölner des 15. Jahrh.: Verkündigung u. Heilige 410.
Mainz, Galerie No. 312, Bartholomäusmeister: HH. Andreas u. Columba 270.
Maluel, Jehan 434.
Marienlebens, Meister des 208—227, 347—349, 412, 436.
Mathilde, Malerin 406.
Meckenen, Israel von 412.
Meister des h. Bartholomäus (Bartholomäusmeister) 256—274, 352, 436.
— des Clarenaltars 61, 74, 338.
— Conrad von Soest 99, 341.
— E S 222, 317, 401, 409.
— von Frankfurt 308, 358.
— d Georgslegende 193—197, 346.
— d. Heisterbacher Altarwerks 162.
— der Lyversbergischen Passion 227, 228, 349.
— des Marienlebens 208—227, 347 bis 349, 412, 436.
— der grossen Passion 81, 340.
— der kleinen Passion 86.
— P. W. 317, 410.
— von S. Severin (Severinsmeister) 234, 276, 354, 436.
— (älterer) der h. Sippe (ält. Sippenmeister 139.
— der h. Sippe (Sippenmeister) 232, 253, 350, 354, 419, 436.
— vom Tode Mariä (Jcos van Cleef) 309.
— der Ursulalegende 301, 357.
— der Verherrlichung Mariä 197 bis 206, 436.
Melem, Johann von, Maler 315, 359.
Memling, Hans 409, 411.
Memmingen, Hans von, Maler 266, 408, 422.
Meulen, Peter van der 201.
Meyt, Conrad, Bildhauer 428.
Moena, Äbtissin von Oberstein 313.
Montreuil les Dames, Veronica 375.
Moser, Schwäbischer Maler 169, 267.
München, Samml. Clemens, Werkstatt des Severinsmeisters: Salvator mundi, H. Jungfrau 289.
— Kupferstichkabinet, Holzschnitt: S. Bernardino 410.
— Samml. Lotzbeck No. 90, B. Bruin d. j.: Weibliches Bildnis 433.
— Nationalmuseum No. 21, Gothische Malerei 366.
— — Gothisches Triptychon 368.
— — No. 244, Gemälde um 1400 371.

München, Pinakothek No. 1, M. Wilhelm: Veronica 63–65.
— — No. 2, Nachf. M. Wilhelms: Die h. Jungfrau im Himmelsgarten 148, 387.
— — No. 3, 4, Lochner: 6 Heilige 158.
— — No. 5, Nachfolger Lochners: Madonna 175.
— — No. 6—18, M. des Heisterbacher Altarwerks: Tript. Kreuzigung mit Aposteln 162, 163.
— — No 19, 20, M. des Heisterbacher Altarwerks: Christnacht, Christus am Ölberg 164.
— — No. 21, Kölner des 15. Jahrh.: Anbetung des Kindes 180.
— — No. 22—28, M. des Marienlebens: Das Leben der h. Jungfrau 209—212.
— — No. 29, Werkstatt des M. des Marienlebens: Krönung Mariä 223.
— — No. 30, Werkstatt des M. des Marienlebens: Anbetung der h. 3 Könige 228.
— — No. 31—33, Werkstatt des M. des Marienlebens: Tript. Die 11 Apostel u. S. Joh. Bapt., Anbetung des Kindes u. Verkündigung 223.
— — No. 34, Schule des M. des Marienlebens: Crucifixus u. Heilige 221.
— — No. 35, Schule des M. des Marienlebens: SS. Cunibert u. Hieronymus 229.
— — No. 36, Schule des M. des Marienlebens: Madonna auf dem Halbmond 228.
— — No. 37—40, Schule des M. des Marienlebens: Heilige 229.
— — No. 41, 42, Severinsmeister: Gebet am Ölberg, Beweinung 278.
— — No. 43—45, Sippenmeister: Tript. Beschneidung 250.
— — No. 46, Werkstatt des Sippenmeisters: HH. Hieronymus, Petrus u. Joseph 249
— — No. 47, Werkstatt des Sippenmeisters: Anbetung der h. 3 Könige, Gnadenstuhl 250.
— — No. 48—50, Bartholomäusmeister: Tript. 7 Heilige 269.
— — No. 52, Bartold Bruin: Kreuztragung 312.
— — No. 60—62, M. von Frankfurt: Tript. Beweinung 420.
— — No. 63, Dünwegge: Kreuzigung 418.
— — No. 64, Werkstatt des Sippenmeisters: Beweinung mit Petrus u. Johannes Evang. 249, 414.
— — No. 66, 67, Anton von Worms: HH. Stephan, Mauritius, Anno, Gregor 316.
— — No. 68, Bartold Bruin: Tript. Crucifixus u. Heilige 312.
München, Pinakothek No. 79, Bartold Bruin: Tript. Beweinung u. Heilige 322.
— — No. 84, 85, Bartold Bruin: Zwei Altarflügel mit je 2 Heiligen, Ecce homo u. Kreuztragung 325.
— — No. 91, Johann von Melem: Selbstportrait 315
— — No. 101—103, Rogier van der Weyden: Tript. Anbetung der h. 3 Könige mit Verkündigung u. Darstellung 193, 204, 208.
— — No. 112, Dirck Bouts: Gefangennahme Christi 227.
— — No. 119—121, Piere Des Mares: Tript. Kreuzigung u. Legende des h. Mauritius 290.
— — No. 128, Bartold Bruin: Die h. Jungfrau mit hh. Margaretha u. Dorothea 312.
Münster, Archiv, Päpstl. Urkunde 371.
— Museum des Westphälischen Kunstvereins No. 68, Antependium des 12. Jahrh. aus dem Soester Walpurgiskloster 9.
— — No. 69, M. des 15. Jahrh.: Krönung Mariä 98.
— — No. 70, M. des 15. Jahrh.: Tod Mariä 111.
— — No. 71, 72, Schule des M. Conrad: HH. Ottilia u. Dorothea 103.
— — No. 97, Antependium des 14. Jahrh. aus der Soester Wiesenkirche 51, 56.
— — No. 98, Westphäl.: Veronica 98, 376.
— — No. 102, Schule des M. des Marienlebens: H. Jungfrau u. Heilige 1468 221.
— — No. 150, Schule M. Wilhelms: H. Dreieinigkeit 137.
Münstereifel, Pfarrhaus, Schule des M. des Marienlebens: Tript. Kreuzabnahme u. Heilige 231.

N

Neuenahr, Grafen von 240, 351, 352.
Neumarkt, Johann von 60, 139.
Neufs, Arnold von, Maler 75.
— bei Frau Dr. Sels, Werkstatt des Severinsmeisters: 2 Tafeln mit Passionsscenen 288.
Nicolaus, Maler 388.
Niederberg, Ks. Euskirchen, Pfarrhaus, Schule Lochners: Christnacht 175.
Niederrheinischer Maler d. 15. Jahrh. 393.
Norvenich, Peter von, Maler 123, 374.
Noyon, Schrank 380.
Nürnberg, Burg, Schule des M. des Marienlebens: Kreuzschleppung 229.
— Germanisches Museum No. 7, Schule M. Wilhelms: Madonna mit der Erbsenblüthe 69.
— — No. 8, M. der grofsen Passion: Vier Apostel 83.

Nürnberg, Germanisches Museum No. 11, Werkstatt Lochners: Crucifixus u. Heilige 172.
— — No. 12, Nachf. Lochners: S. Gereon 187.
— — No. 13. 14. Kölner um 1450: Krönung Mariä und Darstellung im Tempel 179, 180.
— — No. 15, M. des Heisterbacher Altarwerks: Der h. Mauritius 163.
— — No. 16, Kölner um 1450: Noli me tangere 180.
— — No. 21, Dirck Bouts: Auferstehung 227.
— — No. 24, 25, M. des Marienlebens: Tempelgang Mariä, Tod Mariä 221, 222.
— — No. 26, M. des Marienlebens: Anbetung der h. 3 Könige 222.
— — No. 27, Nachf. des M. des Marienlebens: Verkündigung 228.
— — No. 28, M. des Marienlebens: Darstellung im Tempel 224, 226.
— — No. 29, Sippenmeister: Kreuzigung 243, 244.
— — No. 30, Sippenmeister: Fürbittbild 243.
— — No. 31, Sippenmeister: H. Hieronymus 244.
— — No. 32, 34, 35, Sippenmeister: Verkündigung, Himmelfahrten Christi u. Mariä 234. 235.
— — No. 33, Werkst. d. Sippenmeisters: HH. Columba, Ursula u. Agnes 249.
— — No. 70, Bartold Bruin: Dornenkrönung 325.
— — No. 71, Bartold Bruin: Bildnis einer Frau 324, 359.
— — No. 72, Bartold Bruin: Kreuzschleppung 325.
— — No. 87, 88, Schule M. Wilhelms: HH. Katharina u. Elisabeth 69.
— — M. der Ursulalegende: Taufe der h. Ursula u. Abschied v. Rom 301
— — Niederrheinische Zeichnungen des 14. Jahrh. 379.
— — Niederrheinischer Maler d. 15. Jahrhunderts: S. Aegidius 394.
— — No. 132. Martin Schwarz von Rothenburg: Anbetung der h. 3 Könige 419.

O

Oberbergkirchen, Bayerischer Meister des 15. Jahrh.: Kreuzigung 106.
Oberwesel, Veronica 376.
Osnabrück, Benno von, Architekt 5.

P

Padua, Arena, Wandgemälde Giottos 395.
— Capelle S. Giorgio, Altichieri: Kreuzigung 106.
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal T. L. No. 4, Bibel Carls V. 59.
— Biblioth. nat. cod. lat. No. 817, Miniatur des 11. Jahrh. 3.
— — Burgundisches Blockbuch 91.
— — Mscr. fr. No. 9140, Évrard d'Espinques: Miniaturen 423.
— Samml. Crombez, M. des Marienlebens: Heimsuchung, Maria mit dem Kinde zw. S. Catharina u. S. Columba 216, 219.
— Samml. Dollfus, Sippenmeister: Dreiteiliges Bild. Mittelstück Darstellung im Tempel, l. Anbetung d. h. 3 Könige, r. Besuch des Auferstandenen bei seiner Mutter 233.
— Samml. Leroy, Werkstatt des Severinsmeisters: Darstellung im Tempel, Beschneidung 289; Anbetung der h. 3 Könige 425.
— Louvre, Carton des 14. Jahrh. 386.
— — No. 2737, Bartholomäusmeister: Kreuzabnahme 271, 354.
— — M. d. Ursulalegende: Aussendung u. Ankunft der heidn. Gesandten 301.
Passion, Meister der grossen 81, 340.
— **Meister der kleinen** 86.
Pentelinck, Hermann, Glasworter 252.
Philipp II., Graf von Virneburg u. Neuenahr 290.
Platvoys, Hildeger, Maler 75.
— **Johann,** Maler 75, 374.
Prag, böhmisches Museum, Viaticus des Johann von Neumarkt 139.
— Rudolphinum, Votivgemälde des 14. Jahrh. 57.
— Universitätsbibliothek, Miniaturen des 14. Jahrh. 139, 375.
Purchard, Illuminator 5.
P. W., Meister, Stecher, 317, 410.

Q

Quad, Matthias u. Nikolaus, Goldschmiede 404.

R

Ramboux, Maler 389.
Raoulet d'Orliens, Illuminator 60.
Raynoldus, Magister 51.
Reichenstein, Elsa von 159, 161.
Reynkin, Maler 74.
Richentaler Chronik 169, 398.
Rinck, Adolf 308, 414.
— **Johann** 203.
— **Peter** 203, 262, 263, 353.
Rogier van der Weyden 193, 346.
Rolevinck, Werner 117, 241, 263.
Rosarium Mysticum von Joh. Landsberg 317.
Rubens, Peter Paul 333.

S

Sarwerden, Denkmal des Erzbischofs Friedrich von 126.

Sayn, Grafen von 230.
Scherffgen, Hermann 203.
Scherven, Guyrgyn u. Jan van 185, 407.
Schleifsheim, Galerie Nr. 2, Sippenmeister: Anbetung des Kindes 233, 234, 235, 350, 410.
— — No. 3, 4, M des Marienlebens: H. Jungfrau mit d. Kind, h. Agnes, h. Bernhard, h. Benedictus 212, 221.
— — No. 5. Schule des M. des Marienlebens: Verklärung 230.
Schleswig, Dom, Goth. Wandgemälde 366.
Schongauer, Martin 256, 266.
Schwartz-Hirtz 220.
Schwarz, Martin, von Rothenburg 419.
Schwarzrheindorf, Wandgemälde des 12. Jahrh. 7, 8.
Schwerin, Museum Nr. 570, Werkstatt des Severinsmeisters: S. Helena, S. Augustinus u. die h. Jungfrau 285.
Scorel, Jan van 321, 359.
Segele, Äbtissin, von Hamme 111.
S. Severin, Meister von 234, 276, 354 bis 357, 430.
S. Goar, neue kath. Pfarrkirche, Art d. Hausbuch-Meisters: Tript. Kreuzigung 410.
S'Gravenhage, Mauritshuis No. 264, Schule Rogiers: Beweinung 422, 423.
— Museum Westrheene, Messbuch, Bibel von 1371 und Aristotelis Ethica von 1376 60.
— Samml. Pabst van Bingerden, Bartold Bruin: Lucretia 321.
Sifridus, pictor 12.
Sigmaringen, Bibliothek No. 7, Chronik des Theodericus 368.
— Galerie No. 22, Art des M. der Verherrlichung: Messe des h. Gregor 410.
— — No. 28, Werkstatt des Bartholomäusmeisters: H. Familie 257.
— — No. 30, Schule des M. des Marienlebens: Kreuzabnahme, Höllenfahrt, Grablegung, Auferstehung 229.
— — No. 40, Ludwig von Toulouse 230.
— — No. 48, 49, Schule des M. des Marienlebens: Kreuzschleppung u. Grablegung 229.
— — No. 118, Nachf. Lochners: Auffindung des Kreuzes 190, 193, 196.
— — No. 125, Schule des M. des Marienlebens: Crucifixus 230.
— — No. 126, Nachf. Lochners: Auffindung des Kreuzes 190, 193, 196.
— — No. 143, 144, Schule des M. des Marienlebens: Enthauptung u. Begräbnifs der h. Katharina 229.
— — No. 165, Werkstatt des Severinsmeisters: Abschied des Heilandes von seiner Mutter 288.
— — No. 183, Goth. Tafelbild: Krönung Mariä 50.
Sigmaringen, Galerie No. 197, Westphälisch: Kreuzigung 108.
— — No. 212, Allegorisches Doppelbild des 15. Jahrh. 89, 90.
— — No. 227, Bartholomäusmeister: Anbetung der h. 3 Könige 256, 257.
Sinzig, Pfarrkirche, Schule des M. des Marienlebens: Triptychon von 1480 231.
Sippe, älterer Meister der h. (älterer Sippenmeister) 139.
— Meister der h. (Sippenmeister) 232, 253, 350, 354, 410.
Sluter, Claux 126, 337.
Soest, Glasgemälde des 12. Jahrh. 362.
— Nicolai-Capelle, Westphälisch: Pietà 385.
— Patroclimünster, Wandgemälde des 12. Jahrh. 8.
— — Westph. Meister des 14. Jahrh.: Crucifixus 97, 110.
— — Westph. Meister des 15. Jahrh.: S. Nicolaus 104, 115.
— S. Pauli, M. Conrad: Kreuzigung, Anbetung der h. 3 Könige u. Judaskufs, Pilatus, Auferstehung 99, 100.
— — Westphälisch: Antependium, Wandgemälde, Glasgemälde 385.
— Wiesenkirche, Glasgemälde 96.
— — Westph Meister d. 14. Jahrh. 96, 99.
— Jacobusaltar 110, 133.
— Meister Conrad von s. Conrad.
Statius von Lüttich, Bildschnitzer 387, 408, 409.
Stephen Unger, Maler 388.
Stessen, Familie von der 20, 21, 29.
Stockem, Johann von, Maler 346, 387, 408, 409.
Stommel, Gobelin von, Maler 75, 388.
Stoultze, Clais, Maler 226.
Strafsburg, Alt S. Peter, Schule Schongauers: S. Thomas 266.
— Museum, Conrad Witz: HH. Katharina u. Magdalena 121.
Sturm, Reinkin, Maler 374.
Stuttgart, Bibliothek fol. No. 21, Miniaturen aus dem 11. Jahrh. 5.
— — Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen 150.
— Galerie, Schwäbische Schule: Thalheimer Altarwerk 257, 266, 267.

T

Tersteegen, Gerhard, Lambert u. Johannes 226.
Tilman Eckardi, Maler 123, 387.
Tilmannus de Are, Illuminator 139.
Titzerveld, Johann von, Canonicus 393.
Tod Mariä, Meister vom 309.
Toggenburger Bibel von 1411 392.
Törrwang, Bayer. M. des 15. Jahrh.: Kreuzigung 106.

Trier, Domschatz, Lectionar des Cuno von Falkenstein 106, 134, 152, 374, 380.
— Samml. Puricelli, Schule M. Wilhelms: Tript. Anbetung der h. 3 Könige 135.
— Stadtbibliothek, Miniaturen des 14. Jahrh. 379.
Turin, Galerie, Rogier van der Weyden: Heimsuchung 216.

U

Udemann, Jacob, Pastor 243.
Unkel, bei Freifrau von Hüne, Niederrheinisch: Tript. Anbetung der h. 3 Könige 375.
Ursulalegende, Meister der 301, 357.
Utrecht. Erzbischöfl. Museum, Schule M. Wilhelms: Flügel eines Altarwerks mit der h. Geschichte 130—135, 342.
— — M. der Georgslegende: Disputation der h. Catharina u. Martyrium der Heiligen 196, 197.
— — Sippenmeister: Messe des h. Gregorius 232.

V

Valencia, Collegio del Patriarca, Bouts: Triptychon 215.
Valkenburg, Johannes von, Illuminator 17, 367.
— **b. Maastricht**. Jesuiten-Collegium, Sippenmeister: Anbetung d. h. 3 Könige, Auferstehung; Verkündigung zwischen Petrus u. Bartholomaus 237—239.
Vallendar b. Ehrenbreitstein, Sippenmeister: Tript. Kreuzigung, Anbetung der h. 3 Könige, Anbetung des Kindes Verkündigung, Darbringung 242, 243.
Velen i. Westph., Samml. Freih. von Landsberg, Sippenmeister: Anbetung der h. 3 Könige 242, 419.
Verherrlichung, Meister der 197-206, 436.
Vogil, Sander, Maler 379.

W

Wasserfasse, Gerhard von dem 128, 130, 340, 408.
— **Goedart von dem** 345, 408.
Weinsberg, Hermann von 330, 332.
Werden, Abteikirche, Altarbilder des Johannes Jodoci von Wesel 308, 428.
— Arnold Bruin: Mannaregen, Elias in der Wüste 330.
Wessel, Johannes 127.
Westerburg, Sigfrid von, Erzbischof 16.
Wewer b. Paderborn, Samml. Freih. von Brenken, Severinsmeister: Himmelfahrt Christi, u. Bartold Bruin: Tempelgang der h. Jungfrau u. Stigmatisation des h. Franciscus 306.
— — Niederländer: Christnacht 429.
Schule M. Wilhelms: Triptychon mit Heiligen 437.
Wewer b. Paderborn, Samml. Freih. von Brenken, Krönung u. Tod Mariä, Passionsbilder 437.
— — Schule des M. des Marienlebens: Geschichte der h. Cordula 437, 438.
Weyden, Rogier van der 193, 346.
Wied, Arnold von, Erzbischof 7, 8.
Wien, Sammlung Figdor, Hans von Melem: Bildnifs 429.
— Kaiserl. Galerie No. 1386, Rogier van der Weyden: Veronica 215.
— No. 1634, Pfenning: Kreuzigung 106.
— Hofbibliothek, Mscr. theol. gr. 20, Miniaturen des 12. Jahrh. aus S. Gereon 362.
— Österreich. Museum, Böhmisches Bild: Christuskopf 376.
— Samml. List, M. der Ursulalegende: Abdication des Papstes Cyriacus, Hunnenschlacht, Begräbnifs der h. Jungfrauen 301, 302.
Wiesbaden, Galerie No. 5, 7, M. des Heisterbacher Altarwerks: Tod Mariä, Gethsemane 164.
— — No. 9, Bartold Bruin: Heimsuchung 307.
— No. 13, Werkstatt des Sippenmeisters: Sippe der h. Jungfrau u. h. Bernhard von Clairvaux 249.
Wildungen, Bad-, Kirche, M. Conrad von Soest, Altarwerk mit dem Leben Christi 100—103.
Wilhelm, Maler, Anf. des 15. Jahrh. 374.
— **von Herle**, Maler, 75, 339, 369, 373.
— Maler 61, 339, 369, 373, 435.
Wilhelmus. Magister, 61, 76, 339.
— **de Arborch** 429.
Wilmerinck, Werner 180, 345.
Witz, Conrad, von Rottweil 169, 343, 401.
Woensam, Anton, Maler u. Illustrator 315 ff., 350, 430.
Worms. Samml. Heyl zu Herrnsheim, M. der Verherrlichung: Verherrlichung Mariä 202, 347.
— — Anton von Worms: Mittelstück u. l. Flügel eines Altarwerks mit der Sippe der h. Jungfrau 316.
— **Anton von** s. Woensam.
Wyetzinger, Johann, Maler, s. Hans von Constanz 169.
Wynrich, Hermann von Wesel, Maler 118, 123, 373, 374, 381, 386.

X

Xanten, Bartold Bruin: 4 Altartafeln von 1534 321.
— Dom, Glasgemälde des 16. Jahrh.: S. Cunibert 430.

Z

Zell, Ulrich, Drucker 413.


COLONIA
FELIX
SALVE

